

COURS

DE

LITTÉRATURE MUSICALE DES ŒUVRES POUR LE PIANO

AU CONSERVATOIRE DE SAINT-PÉTERSBOURG

I

Le cours de littérature musicale des œuvres pour le piano, commencé au Conservatoire le 16 septembre 1888, se poursuivra sans interruption jusqu'aux examens du mois de mai 1889. Ce cours, entrepris par M. Rubinstein, consiste dans l'exécution, accompagnée d'explications verbales, des œuvres écrites pour le piano depuis leur première apparition jusqu'à nos jours. Le nombre vraiment prodigieux des morceaux exécutés donnera aux auditeurs une idée très vivante du développement graduel de la musique de piano, tant sous le rapport de la technique que sous le rapport de l'idée.

Les auditeurs, en nombre assez restreint, à cause des petites dimensions de la salle du Conservatoire, se composent des élèves des cours supérieurs de piano, des élèves de la section pédagogique, et des professeurs du Conservatoire. En outre, M. Rubinstein a accordé quarante places gratuites aux professeurs de piano spécialement, abandonnant au public les places restantes au profit de la caisse de secours destinée aux élèves pauvres du Conservatoire.

Le cours d'histoire littéraire de la musique de piano présente en lui-même un vif intérêt pour tout amateur de musique sérieux; mais il prend une importance capitale entre les mains de M. Rubinstein, tant à cause de son interprétation personnelle que de ses remarques verbales. Quant à l'exécution de cet artiste si convaincu et d'une érudition si accomplie, il est inutile d'en parler, c'est l'exécution d'un pianiste génial. Quant à ses commentaires, malheureusement trop laconiques, ils sont d'une justesse et d'une originalité remarquables. Par cela même qu'ils expriment l'opinion bien réfléchie d'un musicien

hors ligne, ils présentent le plus vif intérêt et sont d'une valeur sérieuse; ils méritent donc d'être reproduits aussi exactement que possible; c'est la tâche que je me propose dans cette série d'articles.

La revue de l'histoire de la musique, dit-il, est plus facile à faire que celle de tout autre art quelconque, parce que la musique est un art relativement jeune. Les premières

compositions pour le piano remontent à trois cents ans au plus, tandis que les productions de la poésie épique (Homère), de la poésie dramatique (Sophocle, Euripide), de la sculpture (Praxitèle), sans parler même de l'architecture, se perdent, pour ainsi dire, dans la nuit des temps les plus reculés.

La voix humaine fut le premier instrument mis à l'usage de la musique. Puis vinrent les instruments à percussion (« sonores par l'effet du choc », selon la pittoresque et intraduisible expression de M. Rubinstein), dont les propriétés rythmiques s'adaptent bien à l'expression de la gaieté. Ensuite vinrent le chalumeau, — souche première des instruments à vent; puis les instruments à cordes, dont les sons furent produits primitivement par le pincement (la harpe) et plus tard par l'usage de l'archet (le violon). Alors parut l'orgue, simulant un orchestre entier, puis



RUBINSTEIN.

son maigre successeur, le piano-forte. Les pianos primaires nommés épinette, clavecin, clavicembalo, etc., ne ressemblaient aux nôtres ni par la dimension ni par la puissance et la plénitude du son. Les cordes étaient mises en action par le pincement produit à l'aide du clavier; quant aux marteaux, empruntés au cembalo¹, ils ne furent mis en usage que plus tard. L'imperfection de l'instru-

1. Instrument favori des tziganes hongrois, obligatoire parmi les instruments à cordes de leur orchestre.

ment se faisait sentir dans les œuvres écrites à son intention, particulièrement sous le rapport de la technique qu'il fallait adapter à l'insuffisance du mécanisme.

Ainsi, les innombrables *mordendi* dont les œuvres anciennes sont bariolées doivent-ils être considérés, non comme l'expression d'une idée, mais seulement comme un moyen de tirer le plus de son possible de l'instrument. De plus, il ne faut pas oublier que les anciens compositeurs de la musique de piano étaient pour la plupart des organistes. Cette circonstance a eu également une influence considérable sur le caractère de la musique de piano d'autrefois.

Parlant des vieux compositeurs anglais, M. Rubinstein fait remarquer ce phénomène qu'en Angleterre, où le développement musical a été pour ainsi dire nul, la musique de piano, au XVI^e et au XVII^e siècle, fut représentée par un groupe de compositeurs d'un remarquable talent, après lequel on ne vit plus apparaître rien, ni personne. « Peut-être dans ces derniers temps... », dit M. Rubinstein, dubitativement ; « mais non », ajoute-t-il, « décidément, dans ces derniers temps, il n'a rien paru non plus. »

Passant aux Français, M. Rubinstein s'arrête à Louis Couperin (1630-1665) et surtout à François Couperin (1668-1733) surnommé « le grand » et pour lequel il professe une profonde estime ; puis à Rameau (1683-1734), fondateur de l'opéra français. Il signale dans leurs compositions le progrès de la technique et de la valeur intrinsèque musicale. Couperin et Rameau écrivaient de préférence des pièces d'un caractère pittoresque, sortes de prototypes des pièces de Schumann. Parlant des *Moissonneurs*, de Couperin, M. Rubinstein fait observer qu'en Occident le paysan est généralement représenté sous son aspect extérieur seulement, et la caractéristique musicale ne cherche à rendre que sa lourdeur et sa gaucherie physiques. « Nous autres Russes », dit-il, « nous tâchons de rendre dans la musique l'aspect moral de l'exis-

tence du paysan, en tirant profit de ses chants nationaux, qui sont les manifestations et l'expression de sa vie intellectuelle. »

Parlant des menuets, M. Rubinstein observe que le fameux menuet de *Don Juan*, de Mozart, n'est pas, à proprement parler, un menuet, et qu'il porte cette dénomination par erreur ou par malentendu. Le mouvement du menuet est assez vif (c'est le précurseur du scherzo) ; celui de *Don Juan* est lent. — C'est plutôt une sarabande ; superposition d'autant plus vraisemblable que la sarabande est une danse espagnole, et que, dans *Don Juan*, l'action se passe en Espagne.

* Après les Couperin et Rameau, la musique de piano décline en France, comme on peut s'en apercevoir dans l'*Allegro molto*, de Schobert, exécuté par M. Rubinstein comme un exemple négatif.

Passant aux Italiens, M. Rubinstein s'arrête de préfé-

rence au célèbre organiste Frescobaldi, dont l'admirable exécution remplissait d'auditeurs la colossale basilique de Saint-Pierre de Rome, puis aux deux Scarlatti. Dans la *Canzona* de Frescobaldi, on est frappé des formes sérieuses et libres si différentes des formes habituelles des pièces pour piano d'alors, consistant exclusivement en thèmes et en répliques. Frescobaldi était si populaire, et cette popularité est restée si durable, qu'actuellement encore en Italie on entend chanter dans le peuple des thèmes de la *Frescobalda*. Après une sévère et belle fugue d'Alexandre Scarlatti (1649-1725), M. Rubinstein passe aux compositions plus légères de son fils Dominique (1683-1757), qu'il appelle un « jovial gaillard ». Néanmoins ce jovial gai-lard écrivit bon nombre de pièces en tons mineurs, et sa gaieté consiste principalement dans la vivacité du rythme et dans le perpétuel croisement des mains. Mais dans ses compositions nous trouvons déjà, par endroits, des échantillons de la technique contemporaine.

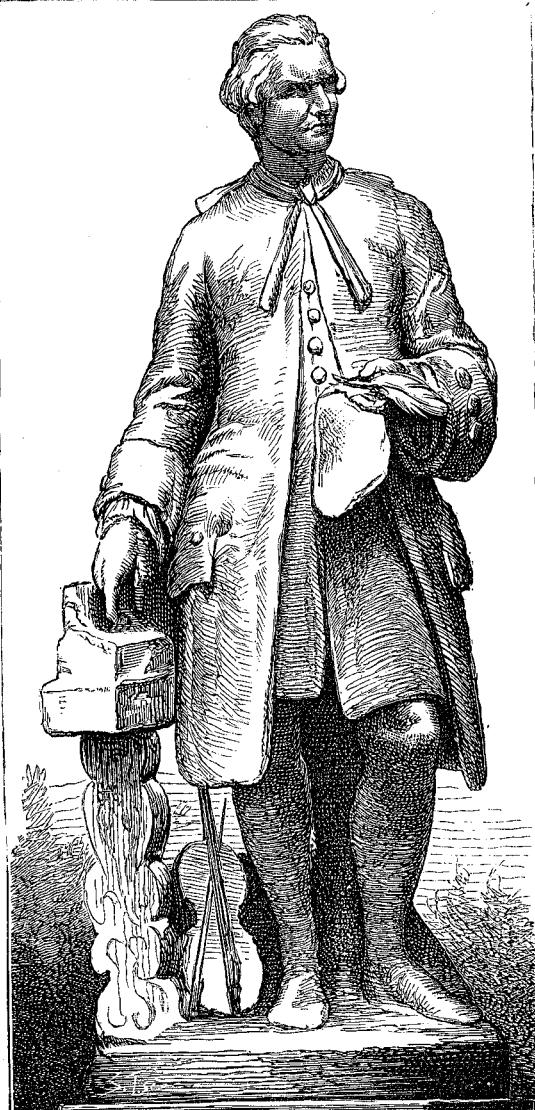
Citons à bâtons rompus quelques remarques de M. Rubinstein ayant rapport à la musique de ce temps-là. Autrefois on appelait *suite* une sorte de danses : rondo double rondo, dans lequel le second rondo servait pour ainsi dire de trio au premier. — La dénomination de *sonate* provient du mot *suonare*, résonner, etc.

L'exécution de M. Rubinstein, si remarquable par sa variété, est toujours adaptée au caractère du morceau. On pourrait dire qu'en jouant chaque pièce il en fait l'instrumentation séance tenante sur le piano, témoin l'exécution de la *Trompette*, du *Carillon*, des *Cyclopes*, etc. Citons, à propos des *Cyclopes*, une fine remarque de M. Rubinstein : « Les Cyclopes étaient des forgerons, mais c'étaient des dieux quand même, et c'est pour cela qu'ils forgeaient avec une égale perfection les objets les plus fins, tels que l'anneau des Nibelungen, comme les plus massifs et les plus gigantesques. Rameau a rendu cette idée dans les *Cyclopes*, où une musique pesante alterne

avec des broderies délicates. »

II

Comme il vient d'être dit, ce sont les Italiens Frescobaldi et Scarlatti, compositeurs d'une individualité typique, qui ont posé les fondements de la technique du piano. A en juger d'après Scarlatti, on aurait pu supposer qu'en Italie les progrès de la technique marcheraient plus rapidement que partout ailleurs. Mais les compositeurs italiens se consacrèrent exclusivement à la musique vocale et aux œuvres pour orgue. Jadis on pensait musicalement dans le langage de l'orgue, comme aujourd'hui on pense musicalement dans le langage de l'orchestre. — Chez Zipoli apparaît la pensée mélodique qui n'était pas encore éclosé chez Frescobaldi et les autres. Chez Galuppi (1706-1785), on reconnaît un souffle nouveau, un sentiment plus moderne.



STATUE DE RAMEAU, A DIJON,
par Eugène Guillaume.

Nous voici déjà en présence d'une musique absolument différente dans laquelle se trouve de l'homophonie.

Pater Martini (1706-1784). Le clergé catholique d'alors avait du goût pour la musique. Il produisit des compositeurs et des théoriciens qui n'écrivaient pas exclusivement de la musique d'église, témoin Martini, auteur d'une *Gavotte*, danse caractéristique, et même d'un *Ballet*, œuvres gentilles et gracieuses. Il existe de lui, en outre, des compositions plus sérieuses et plus intéressantes, telles que, par exemple, des préludes et des fugues.

Paradis, virtuose napolitain, révèle l'influence de Scarlatti et de Durante. Dans la sonate exécutée par M. Rubinstein, divisée en deux parties, apparaissent des formes arrondies de même que l'accord de septième diminuée. Il est assez curieux d'observer que les Napolitains écrivaient toujours dans un mouvement vif et qu'ils ne faisaient pour ainsi dire jamais usage de l'adagio.

Rossi (Abbate Michel Angelo). La *Gagliarde* exécutée dans cette séance remonte (d'après l'avis même de Ricordi) au commencement du XVIII^e siècle. « Mais, dit M. Rubinstein, cette opinion ne me semble pas fondée. Il faut l'attribuer plutôt à la fin du XVII^e et même au commencement du XVIII^e siècle, à en juger d'après la grâce aimable de la mélodie et de l'accompagnement, et aussi d'après une grande analogie avec Mozart et de fréquentes conclusions sur la quinte et sur la dominante. » Ici s'arrête l'étude sur l'Italie. En la poursuivant, on arrive à Clementi, mais cet auteur appartient déjà au XIX^e siècle, et nous passons à l'Allemagne, où la musique instrumentale s'est révélée avec une remarquable puissance.

III

Froberger (1637-1667). Tout de suite nous sommes frappés de la différence du *climat* musical, c'est-à-dire de la brusque transition des idées riantes à la pensée sérieuse. Dans la *Toccata*, de Froberger, nous trouvons une rudesse harmonique désagréable à notre oreille; mais il ne faut pas oublier qu'à cette époque le sens de l'ouïe était moins cultivé qu'à la nôtre. — Kuhnau (1667-1722), précurseur de Bach. Dans la seconde partie d'une *Gigue* de cet auteur, nous remarquons le renversement du thème, qui s'est pratiqué de plus en plus fréquemment par la suite. — Mattheson (1681-1734) est digne d'attention, tant par les formes que par les idées qui sont sérieuses et qui reflètent les dispositions de l'âme. Dans sa seconde gigue, on rencontre la mesure à trois temps au lieu de la mesure à deux temps, généralement usitée alors dans les gigues. — Murschhauser (1670-1733), styrien, inventa l'écho musical.

Selon moi, dit M. Rubinstein, la musique a atteint son apogée dans les œuvres du très petit nombre suivant de compositeurs : Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann et Chopin. Bach éleva la musique d'église et Haendel la musique d'opéra d'alors à leur plus haut degré de perfection. Quant à la musique instrumentale, on n'avait, à cette époque, aucune idée ni de la sonate, ni de la symphonie telles qu'on les entend aujourd'hui. (Scarlatti composa des sonates, mais c'étaient des petites compositions de trente-deux mesures en deux parties.) Chose étrange, Bach et Haendel vinrent au monde la même année, en 1685, le premier à Eisenach, le second à Bâle, villes situées à deux heures de distance l'une de l'autre. Bach alla ensuite s'établir à Leipzig et Haendel à Londres. Dans ce temps-là, Leipzig était une toute petite ville, et Londres, ville de cour, était le centre des arts et des sciences. Ces deux résidences ne furent pas sans influence sur la musique des deux maîtres. Bach devint sérieux et

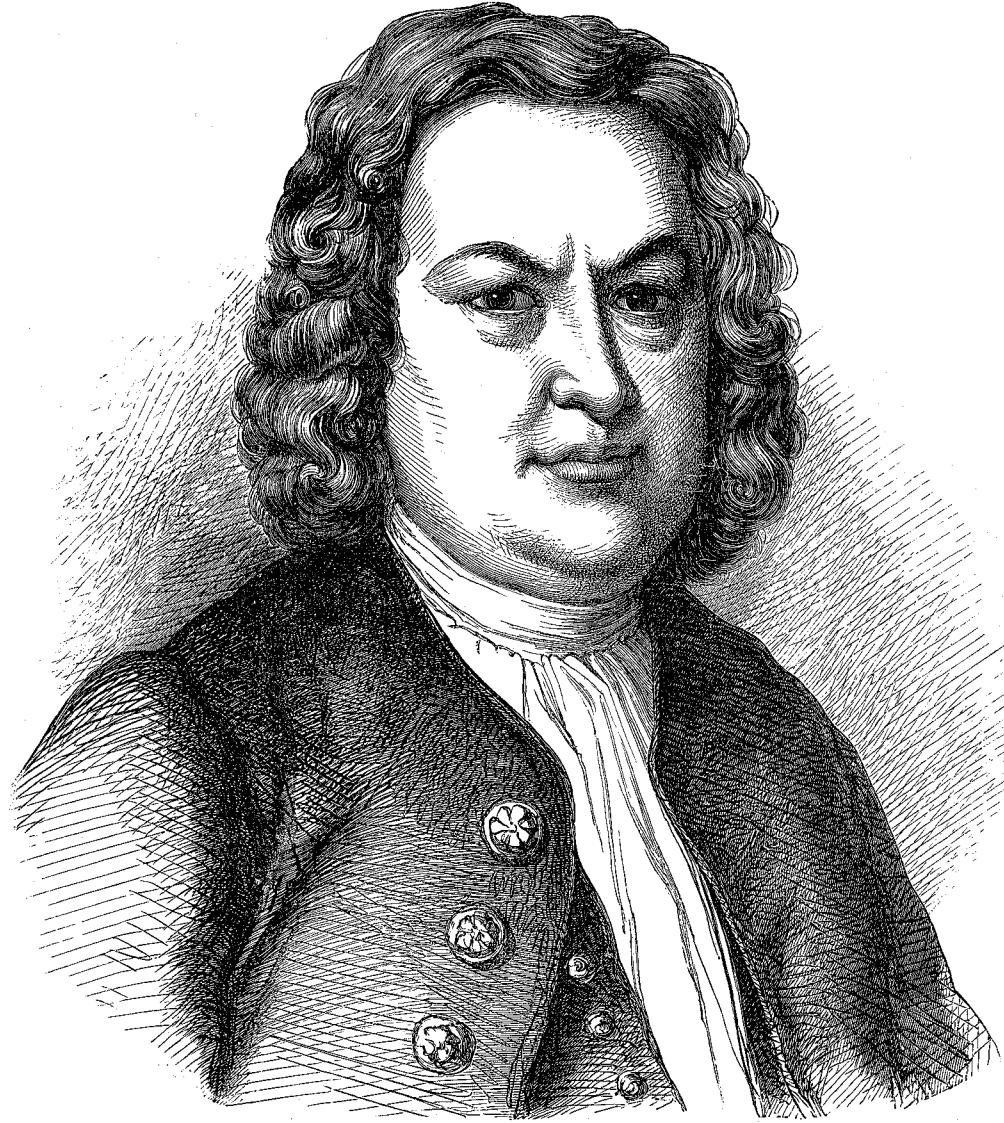
concentré, Haendel, brillant et pompeux. La fugue était alors la forme supérieure de la musique. Bach (Jean-Sébastien, 1685-1750) y atteignit la perfection suprême. On entend habituellement par le terme de fugue une production exclusivement savante; mais, chez Bach, les fugues sont pleines d'attrait. L'œuvre la plus considérable de Bach pour le piano est le *Clavecin bien tempéré*, qui contient quarante-huit préludes et fugues. Jusqu'à cette époque, les pianos étaient accordés d'une façon mathématique conforme aux lois physiques des sons; il était impossible de se servir des mêmes notes pour jouer dans des tons différents, chaque note ayant un degré spécial. Bach introduisit une manière nouvelle et beaucoup plus pratique d'accorder l'instrument, en rendant chaque note adaptable à toutes les tonalités. De cette idée procéda le *Clavecin bien tempéré*. Bach ne donnait aucune indication de mouvement ni de nuances, écrivant purement et simplement les notes; c'est dans ces conditions que ses manuscrits ont été conservés dans les bibliothèques. Ses éditeurs confieront à différents musiciens le soin de remplir ces lacunes, ce qu'ils firent, chacun selon son appréciation, comme on peut en juger par les éditions de Czerny et de Kroll. Mais, dans les derniers temps, il a paru une édition de Bach dans toute l'inviolable intégrité du manuscrit primitif : « L'un joue selon Czerny, l'autre selon Kroll, dit M. Rubinstein, et moi, je joue selon Bach. »

M. Rubinstein a exécuté en entier le *Clavecin bien tempéré*. La deuxième fugue, en *do mineur*, est indiquée par Czerny *staccato pianissimo*, et tout le monde la joue selon cette indication. Eût-elle été conçue sous cet aspect gracieux et doux, la fin majestueuse n'eût guère répondu au caractère général dans des formes aussi restreintes. Selon la logique, il faut l'exécuter d'un bout à l'autre d'une manière grandiose. Bach, organiste à l'église de Saint-Thomas, à Leipzig, était un homme austère et pieux, et on peut difficilement se l'imaginer s'adonnant à un genre léger et gracieux. Il en est de même pour la troisième fugue en *do dièze majeur*, que l'on joue ordinairement dans un mouvement vif, tandis que les fioritures dont elle est ornée suffisent à démontrer la nécessité d'un mouvement plus lent. M. Rubinstein termine l'exécution de la puissante fugue en *ré majeur* par ces paroles : « Il n'existe au monde rien de pareil. » La fugue VI est remarquable par son mélodieux contrepoint. L'érudition n'y règne pas exclusivement; la disposition de l'âme s'y fait sentir. Liszt disait : « Il existe une musique qui vient vers nous; mais il existe aussi une musique qu'il faut aller chercher », et c'est justement de cette musique qu'il s'agit. Le prélude VII est construit sur trois motifs. La fugue VII est très curieuse par ses combinaisons et par ses modifications du thème. Le prélude VIII, l'une des plus remarquables compositions qui existent, est tout empreint de rêverie et de profondeur. Dans la fugue VIII, on trouve une certaine analogie avec le caractère de la musique nationale russe; elle est si mélodique qu'elle pourrait être chantée à quatre voix; dans chaque partie, et presque dans chaque mesure, on retrouve le thème fondamental. A mesure qu'une voix élargit le thème, la seconde, simultanément, en fait la variation, la troisième la concentre et la quatrième la reproduit sous un aspect nouveau. C'est un merveilleux travail. Le prélude IX est charmant par la fraîcheur inimitable de ses thèmes. Prélude X. On serait tenté de croire que certaines parties étaient destinées au clavicorde et d'autres au clavicembalo, instrument plus massif. La fugue X, bien qu'à deux voix seulement, présente une harmonie pleine et sans lacune. Le prélude XI est d'un caractère tout différent et plein d'élégance. La fugue XI, gaie et enjouée, est presque un morceau de salon; on n'y

sent pas le travail qui en fait la base ; et quel travail ! Le prélude XII est grave et superbe. Combien de gens s'imaginent que Bach est sec, et pourtant comment peut-on trouver sec un compositeur capable de produire des thèmes aussi merveilleux, aussi incomparables ? Signalons la fugue XIII, dont l'étonnant contrepoint communique au thème une si grande richesse ; le prélude XIV, dont les accords plaqués sont l'origine des puissants accords que nous rencontrons plus tard dans les œuvres symphoniques ; la fugue XV, remarquable par son brio ; la forme d'accompagnement du prélude XVII se rencontre très rarement chez Bach. La fugue XIX est remarquable en ce que la réplique commence dès la seconde mesure, avant la fin de l'exposition du motif fondamental. La fugue XXII, à cinq voix, porte, comme la huitième, l'empreinte du caractère

des chants nationaux russes. La XXIII^e offre un beau renversement du motif. La fugue XXIV, remarquable par son chromatisme, et son prélude, sont les seuls dont Bach ait indiqué le mouvement.

Après avoir terminé la première partie du *Clavecin bien tempéré*, M. Rubinstein exécuta en son entier la deuxième, écrite environ vingt ans après, mais tout aussi remarquable par la fraîcheur et la puissance d'inspiration de ce compositeur génial. M. Rubinstein a été malheureusement plus sobre de commentaires. Ses remarques portent sur le prélude IV, extrêmement chantant dans toutes les voix ; le prélude V, conception toute orchestrale, dans laquelle on reconnaît les fanfares des trompettes ; la fugue V, d'une complication qui ne nuit en rien à sa clarté ; le prélude IX, tout délicat ; le prélude XI, écrit dans le caractère de



BACH.

l'orgue, et auquel correspond la fugue, écrite dans le caractère de la gigue ; le prélude XII, dont le *tempo* — comme on peut en juger d'après le caractère général de la musique du prélude et l'épisode vif et enjoué du croisement des mains — exige plus de vivacité que celui indiqué par Czerny ; la fugue XIII, dont les thèmes présentent tous les rythmes imaginables. Le prélude XIV pourrait servir de modèle d'une mélodie inépuisable, expression fort usitée dans les derniers temps, mais dont l'application aux œuvres contemporaines est infiniment moins juste et à propos qu'elle ne l'est au prélude en question. Le prélude XVI est écrit dans le style de Haendel, le style majestueux. On pourrait signaler, dans le prélude XXIII, quelques phrases du thème, avec appoggiature, et des accompagnements qui dénotent un élément un peu profane. La fugue correspondante présente un cas assez

curieux. Après le premier tiers, Bach change le contrepoint basé sur l'intervalle de septième, et le remplace par un autre moins caractéristique, ce qui rend la fugue moins homogène et lui donne l'apparence d'être coupée en deux parties distinctes l'une de l'autre. Bach, en faisant cette modification, voulait probablement éviter la monotonie.

Après avoir terminé le *Clavecin bien tempéré*, ce colossal monument de la musique de piano, M. Rubinstein passe aux *Suites* qui représentent dans la musique de Bach le côté profane ; car, si d'une part, les préludes et fugues sont l'expression de la plus profonde érudition, de l'autre, les suites consistent en sortes de danses, et sont, dans leur genre, des morceaux de salon. Elles sont composées d'un *prélude*, suivi d'une *allemande*, d'une *courante*, d'une *sarabande*, d'une *bourrée* (remplacée souvent par une *gavotte*, un *menuet* ou un *passe-pied*) et d'une *gigue*.

Toutes ces pièces, d'une même suite, sont écrites dans le même ton. Cette forme est, en quelque sorte, le précurseur de la sonate. Le prélude correspond au premier allegro ; la sarabande à l'andante ; la gavotte au scherzo ; la gigue au finale. Cette diversité de caractère répond aux exigences de l'âme humaine, aux variations de son humeur, à son amour des contrastes, à ses continues transitions du sérieux au plaisant.

Les suites dites *Anglaises* (au nombre de six) ont été surnommées ainsi pour avoir été dédiées à un Lord anglais. M. Rubinstein en a exécuté quatre. Dans la seconde (comme dans toutes les autres, du reste), le prélude est remarquable par ses formes larges qui ont de l'analogie avec les formes de la sonate, la fin du prélude ramenant le commencement. La sarabande se répète avec des *agréments* ; il y a deux bourrées (danse nationale française), ou, selon nos idées, une seule, mais avec trio. Dans la troisième suite, la sarabande est remarquablement belle et originale sous le rapport des harmonies ; la gavotte est encore exécutée actuellement dans les concerts, et la seconde gavotte (trio), ou *Musette*, d'un caractère pastoral, est construite sur une note constante à la basse, en imitation de l'instrument qui porte le nom de musette. La gigue conserve le caractère de la danse malgré les imitations qui pour ainsi dire la relèvent et lui donnent du relief par leur marque d'érudition. On aurait lieu de croire que, dans la cinquième suite, la sarabande est basée sur un thème national, tant sa grâce enjouée se distingue de la gravité des autres sarabandes de Bach ; le passe-pied est écrit dans la forme du rondo, et la gigue se distingue par l'originalité de son dessin mélodique ; la sixième suite est la plus remarquable de toutes ; le prélude est composé de deux parties : un sento et un allegro. Le sento est en quelque sorte le prélude du prélude, et l'ensemble constitue une œuvre considérable et de forme bien déterminée. La gavotte de cette suite est très connue et répandue ; le mécanisme de la gigue est inouï quand on tient compte de l'époque, et c'est une mine inépuisable de technique et de belles et originales harmonies.

Les suites *Françaises* (il y en a six) sont plus restreintes que les *Anglaises*, aussi bien sous le rapport des dimensions des parties prises séparément que parce qu'elles n'ont pas de prélude. M. Rubinstein ne les a pas exécutées en entier, il a choisi certains morceaux parmi les différentes suites. La gigue de la première suite est écrite en 4/4 au lieu du 3/8, du 6/8 ou du 12/8 généralement usités, mais le rythme de la gigue s'y fait sentir clairement, surtout si l'on se figure un accompagnement à trois temps. Dans les sarabandes se révèle particulièrement le génie mélodique de Bach, et dans les gigues sa verve spirituelle. On est parfois tout surpris de voir à quel point cet homme austère était capable, par moments, de gaieté et d'enjouement.

M. Rubinstein a exécuté encore, outre la *Toccata* et la *Fantaisie chromatique*, différentes petites pièces de Bach, des *inventions* (dans le genre des *miniatures* ou *bagatelles* que l'on écrit actuellement), des *symphonies* (dénomination qu'il faut prendre dans le sens de *pièce harmonieuse* et non comme on l'entend aujourd'hui, dans le sens d'œuvres orchestrales considérables). Il fait remarquer l'ampleur de l'harmonie bien que la musique soit conduite à deux voix ; la rondeur des formes, malgré les modestes proportions de ces pièces ; la diversité inépuisable des idées et de la technique, devant laquelle on reste stupéfait ; la richesse mélodique qui se manifeste dans toutes les voix dont le chant se poursuit ininterrompu ; les petits ornements destinés non pas à prolonger les sons, mais à donner de l'extension à la phrase, à enrichir la mélodie, et dont la signification est toute musicale. M. Rubinstein

exécute ensuite une *Partita* (suite), probablement l'une des plus tardives productions de Bach, alors que l'instrument s'était déjà considérablement perfectionné, a en juger d'après les accords et les figures qu'on trouve dans cette œuvre. C'est probablement à cette époque-là que remonte la création du piano-forte, ainsi nommé à cause de ses capacités pour produire des sons de force différente. Dans cette *Partita* se trouve une gigue d'une vivacité brillante et vigoureuse, exécutée cependant par quelques virtuoses de renom dans un mouvement assez lent ; mais qui a tort et qui a raison ? La musique est un art si indéterminé qu'il est impossible de le prouver d'une manière indiscutable. Nous avons entendu ensuite un *Scherzo* en 2/4, rythme qui dans un scherzo est employé assez rarement, même aujourd'hui ; une *Gigue* homophonique, avec un accompagnement formel ; un *Préambule* (c'est-à-dire un prélude), accompagné également par de simples accords ; puis, une pièce écrite dans un mouvement vif et intitulée *Tempo di minuetto*, ce qui nous confirme dans l'opinion que le célèbre menuet de *Don Juan* est bien plutôt une sarabande qu'un menuet ; toute la suite en *mi mineur* dans laquelle se trouvent, probablement pour la première fois, au XVIII^e siècle, l'accord de sixte et un grand nombre d'accords de septième diminuée. La *Gigue*, dans cette suite, est écrite en forme de fugue ; mais cependant on y reconnaît le caractère de la danse par le rythme et par la division obligée de la gigue en deux parties. Nous avons encore entendu quelques petites pièces intéressantes (sortes d'études, variations pour les deux manuels), dont la technique variée et admirable a servi de type à la technique de piano de Cramer, de Czerny et même de Liszt. A noter, dans l'une, le trille soutenu pendant toute la durée de la pièce ; dans l'autre, un brillant effet de croisement de mains.

Enfin, M. Rubinstein a exécuté trois *chorals* pour deux manuels avec pédale (ou pour orgue), dans lesquels les thèmes simples du choral sont accompagnés du plus brillant contrepoint polyphonique. Dans le premier choral, le thème est chanté par la première voix ; au second, par la voix médiane ; au troisième, par la basse. En terminant l'exécution des œuvres de Bach, M. Rubinstein s'adressa à ses auditeurs à peu près dans ces termes : « Étudiez Bach, approfondissez-le, méditez-le, qu'il soit votre maître. Quand vous serez excédé de la musique dramatique, de la musique lyrique, de la musique romantique, tournez-vous vers Bach et vous trouverez en lui de l'apaisement et de la consolation. De même si, pendant un brûlant jour d'été, vous avez erré tout accablé et trempé de sueur dans les rues d'une ville embrasée par le soleil, entrez dans une cathédrale gothique. Elle est vieille et noircie par le temps ; mais vous y trouverez la fraîcheur, le repos, et vos passions seront apaisées. »

IV

Haendel (1685-1759) est aussi grand, mais il n'est pas aussi profond que Bach. Il était entrepreneur d'opéras, et écrivait de préférence des opéras ; c'était une musique de cour, mondaine et brillante ; le milieu dans lequel on vit, le pays, la société et même la politique exercent une indiscutable influence sur le caractère de la musique instrumentale. M. Rubinstein a exécuté huit suites de Haendel.

Le prélude de la première est plein de grandeur, mais d'une grandeur profane et non austère comme celle de Bach. Le morceau suivant, — une allemande, — a beaucoup d'élégance et il est suivi d'une gigue, très agréable aussi. Dans la deuxième suite, l'adagio commence en *fa*

majeur et finit en *la mineur*. Il en est de même de l'introduction et de la fugue qui sont dans des tonalités différentes. C'est probablement le premier exemple de l'emploi des tonalités différentes dans une même suite et dans une même pièce de la suite. Dans la troisième suite se trouve un thème avec de brillantes variations. Dans la quatrième, une fugue digne de Bach et dans laquelle on retrouve les ailes de l'inspiration de Bach.

La première partie de la sixième suite, écrite dans un style large avec des arrêts rythmiques, porte l'empreinte vigoureuse, le vrai caractère de la musique de Haendel; et, en effet, on trouve chez lui beaucoup de musique de ce genre. La fugue qui vient ensuite, très belle et très connue, est accompagnée de deux contrepoints; le développement en est grandiose, la conclusion écrasante; son exécution demanderait les ressources puissantes de l'orgue plutôt que celles d'un maigre instrument à cordes tel que le piano. L'*allegro* de la VII^e suite, écrit à deux voix seulement, n'en est pas moins complet sous le rapport harmonique. La fugue de la VIII^e suite est d'un style sévère, bien que l'enchaînement régulier des voix soit interrompu par des accords plaqués; il arrivait ainsi parfois à Haendel de sacrifier la parfaite régularité de la structure au profit de l'éclat et de l'effet, ce qui provenait des tendances de sa vie mondaine. « Ces huit suites, nous dit M. Rubinstein, nous n'avons pas le droit de les ignorer. » Indépendamment de ces huit suites, il en existe huit autres plus petites et sans introduction, qui ont été recueillies par les amis de Haendel dans ses œuvres posthumes, et éditées par leurs soins. M. Rubinstein en a exécuté deux,

la cinquième et la sixième. Dans chacune des parties de la gigue de la cinquième suite, le thème est harmonisé tantôt dans le haut, tantôt dans le bas, ce que nous constatons peut-être pour la première fois. La sixième est passablement insolite. Elle consiste en trois parties seulement. Haendel abandonne les formes en usage; il en cherche et en fournit de nouvelles. Les *Allemandes* se composaient habituellement de seize mesures avec des répliques. Dans la sixième suite de Haendel, l'*allemande* est toute une composition achevée, une fantaisie, un genre de prélude; et le second motif en fait le prototype d'une sonate. Il en est de même de la *Courante*. Le début est une véritable improvisation, une fantaisie, quelque chose de vague, et, ce second motif étant le même que celui de l'*allemande*, les deux parties de la suite ont de l'unité. La fin de la *courante* est d'un caractère rêveur, corde qui n'avait encore vibré chez aucun compositeur. La *gigue* est une pièce longue, indépendante, accomplie, ne ressemblant en rien aux *gigues* précédentes, de même que la suite ne ressemble à aucune des autres.

M. Rubinstein exécuta ensuite quelques pièces des œuvres posthumes de Haendel dont plusieurs sont restées inachevées; une *Gavotte* à deux voix seulement, sympathique et bien harmonisée; une *Lesson*, écrite pour la princesse Anna, son élève, fille du roi d'Angleterre, Georges II : « Heureuse princesse, dit Rubinstein, qui avait un maître tel que Haendel! » C'est encore pour elle que Haendel composa d'intéressantes petites pièces, écrites en clé de sol pour les deux mains, ce qui ferait supposer que la jeune princesse ne savait lire que la clé de sol. — Et dire que ces bagatelles, ces riens, étaient écrits par l'auteur d'une cinquantaine d'opéras, d'une trentaine d'oratorios, par l'auteur d'*Israel* et de *Samson*!

M. Rubinstein termina les œuvres de Haendel par l'exécution de ses six fugues qui sont belles, sans pourtant atteindre l'élévation de celles de Bach. La première indique bien qu'alors déjà le piano-forte comportait six octaves, ce qui ne laisse pas que de nous surprendre. La seconde et la troisième sont très sensiblement empreintes du caractère russe; et même, le thème de la troisième est une véritable reproduction d'un chant national russe. Selon toute vraisemblance, la fugue devrait être cultivée en Russie puisqu'elle prend sa source dans le mode³ d'exécution des chants nationaux où une voix seule entonne d'abord le chant, qui est repris ensuite par le chœur. Cependant nous ne rencontrons la fugue que chez Glinka, dans *la Vie pour le Tsar*. Il serait intéressant d'exploiter cette forme, en prenant pour base les chants nationaux russes. — Les œuvres de Haendel pour le piano-forte ne sont pas nombrées; elles tiennent toutes dans un seul volume.

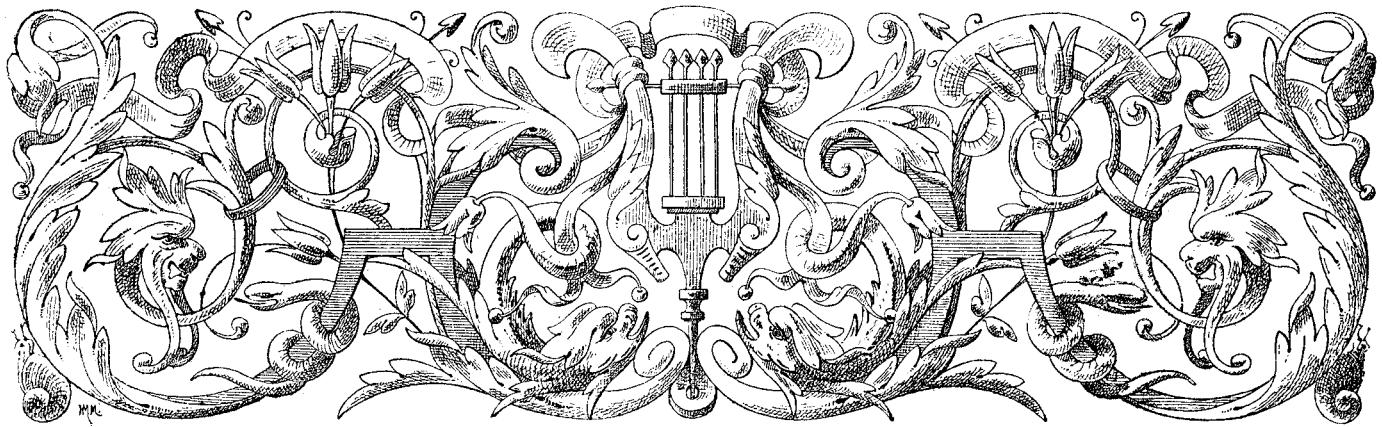
Impossible de ne pas dire un mot de l'interprétation vraiment inspirée de M. Rubinstein. Cette exécution grandiose, puissante, variée à l'infini, est digne en tout point de l'exécutant; c'est la réunion de la technique la plus étonnamment parfaite, à la conception la plus étonnamment profonde. A peine Bach et Haendel auraient-ils pu rêver une interprétation aussi géniale de leurs œuvres. Ajoutons que M. Rubinstein se propose d'exécuter de cette manière environ deux mille compositions, et rendons hommage à cette merveilleuse érudition, à cette étude si approfondie des matières, à ces moyens techniques vraiment gigantesques, à cette énergie indomptable, et surtout à cet amour de l'art, profond et désintéressé, qui lui fait consacrer généreusement son temps et ses forces à l'enseignement et à la glorification des plus puissantes productions musicales de tous les pays et de tous les temps, et s'y vouer corps et âme.

CÉSAR CUI.

(A suivre.)



HAENDEL.



COURS
DE
LITTÉRATURE MUSICALE DES ŒUVRES POUR LE PIANO
AU CONSERVATOIRE DE SAINT-PÉTERSBOURG

(SUITE)

V

Bach et Haendel représentent la première période de la musique pour piano ; mais une époque ne peut s'arrêter à un moment ni à un personnage déterminé ; il faut bien attribuer encore à cette période quelques compositeurs, ou plutôt les classer dans une période de transition intermédiaire, à savoir : Krebs, l'élève favori de Bach. Il se distingue par une grande érudition, supérieure chez lui à l'inspiration. Sa *Sarabande* est véritablement calquée sur celles de Bach ; mais comme Bach estimait fort ce compositeur, il est bien possible que, dans un genre de musique différent, il eût créé des œuvres remarquables. « Nikelmann, autre personnage du même calibre », dit Rubinstein, a composé, entre autres choses, deux morceaux : *la Gaillarde* et *la Tendre*. Chose assez curieuse : dans *la Gaillarde*, écrite à quatre voix, selon l'usage presque invariable à cette époque, Nikelmann comprend dans ces quatre voix l'emploi de deux voix en octaves alternées sur la même note à la basse. Enfin, Hasse, mari de la célèbre cantatrice italienne Faustina, à l'intention de laquelle il composait sans relâche des opéras

italiens, Kirnberger et Marpurg, compositeurs théoriciens, tous trois ayant une grande analogie avec les compositeurs précédents par le caractère de leur musique.

Cette époque de transition nous mène à Philippe-Emmanuel Bach (1714-1788) ; en commençant l'étude des œuvres de ce compositeur, M. Rubinstein, résumant le passé de la musique de piano, s'exprime à peu près dans ces termes : « Deux siècles se sont écoulés depuis le commencement de la musique de piano. Pendant les premières cent cinquante années elle servit seulement de distraction et de passe-temps aux compositeurs et au public ; elle n'avait d'autre but que de fournir l'occasion de faire admirer l'agilité des doigts et de figurer par des imitations les objets et les phénomènes extérieurs. C'est seulement dans la seconde moitié du XVIII^e siècle qu'elle commença à être prise au sérieux et à paraître dans les formes que nous connaissons actuellement. Ici, il ne s'agit plus de la fugue, de la forme scientifique qui existait depuis longtemps même dans la musique



RUBINSTEIN.

Dessin de Charles E. Wilson.

octaves alternées sur la même note à la basse. Enfin, Hasse, mari de la célèbre cantatrice italienne Faustina, à l'intention de laquelle il composait sans relâche des opéras

vocale et qui était arrivée à l'apogée de la perfection ; il s'agit des *Suites*, qui, à peu d'exceptions près, n'avaient aucune signification musicale. Mais cette période prit fin et alors commença un genre de musique plus expressive.

132

De temps immémorial, la musique vocale seule était la *grande* musique ; maintenant commence la période de la musique instrumentale, dans laquelle les compositeurs s'efforcent de rendre les impressions et les sentiments de leur âme. Il est souvent question, et même avec détail, de la musique vocale dans l'histoire, tandis qu'on y parle rarement et sommairement de la musique instrumentale. Au sujet de Philippe-Emmanuel Bach, par exemple, il est dit tout simplement qu'il est né en telle année, mort en telle autre ; qu'il a composé des Sonates et écrit un manuel pour l'enseignement de l'exécution et de l'expression de la musique de piano ; rien de plus ; tandis que dans notre estimation (au point de vue de la musique de piano) Philippe-Emmanuel Bach est un compositeur hors ligne. Il a créé la forme de la sonate ; il a exercé une influence notable sur les compositeurs qui lui ont succédé ; nous trouvons chez lui la naïveté de Haydn, la sentimentalité de Mozart et le dramatisme de Beethoven. Son influence s'est fait sentir particulièrement sur ce dernier.

M. Rubinstein a exécuté six Sonates de Ph. Em. Bach, cinq Fantaisies et quatre Rondos, d'après l'édition primitive, faite selon l'original, sans supplément ni altérations, « parce que, dit-il, rien n'est pire que de faire de l'esprit pour le soi-disant profit des œuvres d'autrui ». Dans le courant de cette exécution, M. Rubinstein fit plusieurs remarques dont voici le résumé :

A propos des Sonates : « On y trouve des thèmes virils, un élan héroïque, des emportements inattendus, du dramatisme. C'est ce qui nous fait dire que Ph. Em. Bach est le précurseur de Beethoven bien plus encore que Haydn ou Mozart ; on trouve chez lui l'intérêt harmonique et les modulations les plus originales, comme par exemple la transition de *mi mineur* en *do mineur* ; ou bien, dans une autre Sonate, le passage subit de *si mineur* en *sol mineur*. Ses Sonates se composent de trois parties, dont les deux premières sont souvent soudées ensemble ; on y trouve l'emploi de procédés techniques qui, jusqu'alors, n'avaient pas été mis en usage. Tout ceci est l'indice d'un nouveau souffle. Ph. Em. Bach est le premier représentant du *nouveau* dans l'art, en exceptant, bien entendu, les Préludes et Fugues de Jean-Sébastien Bach, dont il ne peut être question puisqu'ils sont uniques dans leur genre. »

Parlant des Fantaisies, il dit : « Ce sont des improvisations mélodiques et pleines d'élans spontanés sur les plus intéressantes harmonies. L'une d'elles, surtout, est frappante par sa disposition capricieuse, son harmonisation, son humour, qui touche au burlesque et qui est la source première de cette disposition particulière de l'esprit dans la musique des compositeurs postérieurs. »

A propos des Rondos : « Ils sont pleins de la même diversité d'humeur, de caprice, de grâce, de gaieté et, parfois, de la naïveté propre à la musique de Haydn. En pré-

sence de la puissance créatrice et de l'inépuisable faculté d'invention de Ph. Em. Bach, on ne peut s'empêcher de songer qu'en musique comme ailleurs il n'y a rien de nouveau sous le soleil et qui n'ait déjà existé auparavant. »

Comme conclusion, M. Rubinstein ajoute : « Si vous voulez bien connaître et bien comprendre la musique nouvelle *contemporaine*, étudiez Philippe-Emmanuel Bach, il en est la souche première ; étudiez aussi son *Essai sur l'art véritable de jouer du piano* (*Versuch über die Wahre Art Klavier zu spielen*) ; c'est le code le plus complet d'une bonne exécution de la musique de piano. »

VI

Il eût été désirable de passer directement de Philippe-Emmanuel Bach à Beethoven comme à son successeur immédiat, puisque l'influence de Haydn et de Mozart sur Beethoven ne réside que dans le charme tout extérieur des

formes, et nullement dans l'analogie des idées, analogie très frappante entre Philippe-Emmanuel Bach et Beethoven. Il n'en est pas moins vrai que les exigences chronologiques de l'histoire nous obligent à étudier Haydn et Mozart avant Beethoven.

Pour se faire une idée plus juste d'une grande personnalité, il est indispensable d'étudier attentivement ses prédécesseurs et ses contemporains ; ses œuvres, alors, dans quelque genre que ce soit, ne sembleront peut-être ni aussi importantes, ni aussi insignifiantes qu'en les considérant isolément. C'est pourquoi, avant d'aborder les œuvres de Haydn, il est nécessaire de passer en revue quelques autres compositeurs.

Jean-Sébastien Bach est incontestablement une personnalité si grandiose que tout ce qui lui touche de près participe au vif intérêt qu'elle nous inspire. A cet égard, ses fils et ses neveux attirent évidemment en première ligne notre attention.

Il a été question plus haut de son second fils, Philippe-Emmanuel ; parlons maintenant des autres.

Bach fondait de grandes espérances sur son fils aîné, Friedmann (1710-1784). Ces espérances furent déçues. Friedmann Bach menait une vie dissipée, et ses œuvres musicales ne répondraient nullement à ses aptitudes. Son *Capriccio en ré mineur* est une étrange composition ; on y retrouve les anciennes formes polyphoniques comme chez le vieux Bach, réunies aux nouvelles tendances homophoniques. Dans ses autres compositions (sonate en *do majeur*, etc.), tout comme dans celles de son frère Christian (1735-1782) et de son cousin Ernst (1722-1781), l'ancien style de Bach disparaît absolument ; un nouveau souffle les anime, et seul le vieux Bach ne veut pas l'admettre, persiste à l'ignorer, et reste fidèle à lui-même. Bach n'a exercé aucune influence sur les œuvres de ses fils, et il ne s'est jamais laissé entraîner lui-même par le nouveau courant musical.

Graun (1701-1759), compositeur de musique vocale de



HAYDN

préférence ; son oratorio, *la Mort de Jésus*, lui a survécu et on l'exécute encore actuellement en Allemagne le Vendredi saint. Sa *Gigue pour le piano* (en *si bémol mineur*), pleine de sentiment dramatique, n'a plus le caractère de la danse, et ne conserve sa dénomination que pour mieux caractériser la vivacité du mouvement.

Vagenseil (1633-1708). A l'occasion de sa *Sonate*, M. Rubinstein dit : « C'est une perruque poudrée » (*der Zopf häugt ihm von hinten*). Le *Prélude* et la *Fugue* (en *la mineur*) d'Eberlin (1620-1676) prouvent bien qu'il a fait quelques études. Le début et la fin, sur un accord de dominante, indiqueraient presque que c'était le fragment d'une œuvre plus importante. M. Rubinstein a encore exécuté deux sonates insignifiantes de Benda (1721-1795) et de Rolle (1718-1785), à seule fin de nous faire connaître l'entourage de Haydn.

Haydn (1732-1809). Dans ce temps-là, la musique instrumentale prenait du développement en Allemagne en raison du peu de latitude accordé à la musique d'opéra. Dans toute l'Allemagne il n'existe que quatre scènes d'opéra, et encore c'étaient des opéras italiens, à la seule et unique exception du *Singspiel*, de Hambourg. Le développement de l'opéra allemand ne commença qu'à partir de Mozart, et encore ce dernier n'a écrit que deux opéras sur texte allemand : *la Flûte enchantée* et *l'Enlèvement du Sérapis* ; ses autres opéras furent composés sur texte italien. La nécessité d'écrire pour un public auquel l'opéra italien était inaccessible donna à la musique instrumentale un essor auquel nous sommes redevables de nombreux chefs-d'œuvre.

Comme nous l'avons dit plus haut, il est indispensable, pour la plus parfaite intelligence et appréciation des œuvres musicales, de tenir compte du lieu d'origine, des circonstances diverses, de l'entourage, et même du mouvement politique qui ont présidé à leur production. En Allemagne, les centres instruits et musicaux, qui changèrent souvent de foyer, furent d'abord Vienne, puis Berlin et surtout Dresde (les grands compositeurs Bach et Haendel étaient Saxons). Vienne reprit ensuite le premier rang (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert) ; puis, enfin, Berlin et Dresde (Mendelssohn, Schumann). Vienne était une ville de gaieté et d'insouciance ; ses habitants, tout naïfs et simples, ne s'inquiétaient d'aucune grave question ; ils vivaient sans souci, au jour le jour. Cette atmosphère de Vienne, pleine de naïveté, de simplicité et de joyeuse humeur, se manifeste dans toutes les compositions de Haydn. Les maux de l'humanité ne l'ont pas fait

souffrir. C'est simplement un bon vieux grand-père qui aime à réunir autour de lui ses petits-enfants (le public) et à leur distribuer des bonbons en les taquinant un peu, non sans arrière-pensée, parce que c'est un malin vieillard. Cette naïveté, cette simplicité et cette joyeuse humeur sont dans la musique les éléments fondamentaux d'où ont procédé la grâce, l'élégance et autres traits caractéristiques que nous ne tarderons pas à signaler.

M. Rubinstein a exécuté sept *Sonates* de Haydn, toutes pleines de charme et de gaieté. Haydn sourit et plaisante continuellement comme un vieil enfant ; ce n'est pas lui qui est le vrai précurseur de Beethoven. M. Rubinstein passa ensuite à d'autres compositions de Haydn, en commençant par les *Variations*. Ce genre de musique, le plus ancien qui ait été créé pour le piano, a été poussé, par la suite, jusqu'à un degré de perfection tout à fait remarquable. Mais ceci n'a pas été l'œuvre d'un jour. Primitivement, les variations consistaient tout simplement en traits et passages, n'ayant d'autre but que de faire valoir l'agilité des doigts. Chez Haydn on trouve la toute première indication des variantes modifiant le caractère même du thème. Pour démontrer ce progrès, M. Rubinstein a joué deux numéros des *Variations* de Haydn. Dans la première, chacune des deux figures du thème se termine sur la tonique, ce qui produit une monotonie inévitable, dont Haydn parvient cependant à se tirer fort adroitement. Les *Variations en fa mineur* sont les plus connues et, si l'on veut, les plus jolies. La musique

en est séduisante. Il est à remarquer que le thème varié n'est pas composé de quelque seize mesures comme d'ordinaire, mais de quatre parties, deux en mineur, deux en majeur, qui constituent à elles seules une petite composition. L'exécution d'un *Caprice* (« c'est étonnant, dit M. Rubinstein, comme on était peu capricieux dans ce temps-là ») et d'une *Fantaisie*, d'un caractère aimable et gai, termine la revue des œuvres de Haydn, après laquelle M. Rubinstein passe à Mozart.

Mozart (1756-1791). Pour bien comprendre la musique de Mozart, il est indispensable de bien connaître les usages et les goûts de l'époque où elle a été composée. L'époque de Mozart était une période de raffinement et d'affectation en toutes choses ; dans les manières, dans le langage, dans le costume. Les hommes portaient la perruque poudrée et la queue, le jabot, les manchettes de dentelle, l'habit brodé, les bas de soie, les souliers à bouffettes ; les dames portaient des coiffures hautes comme des tours, et les paniers gênaient tous leurs mouvements. Les danses étaient



MOZART.

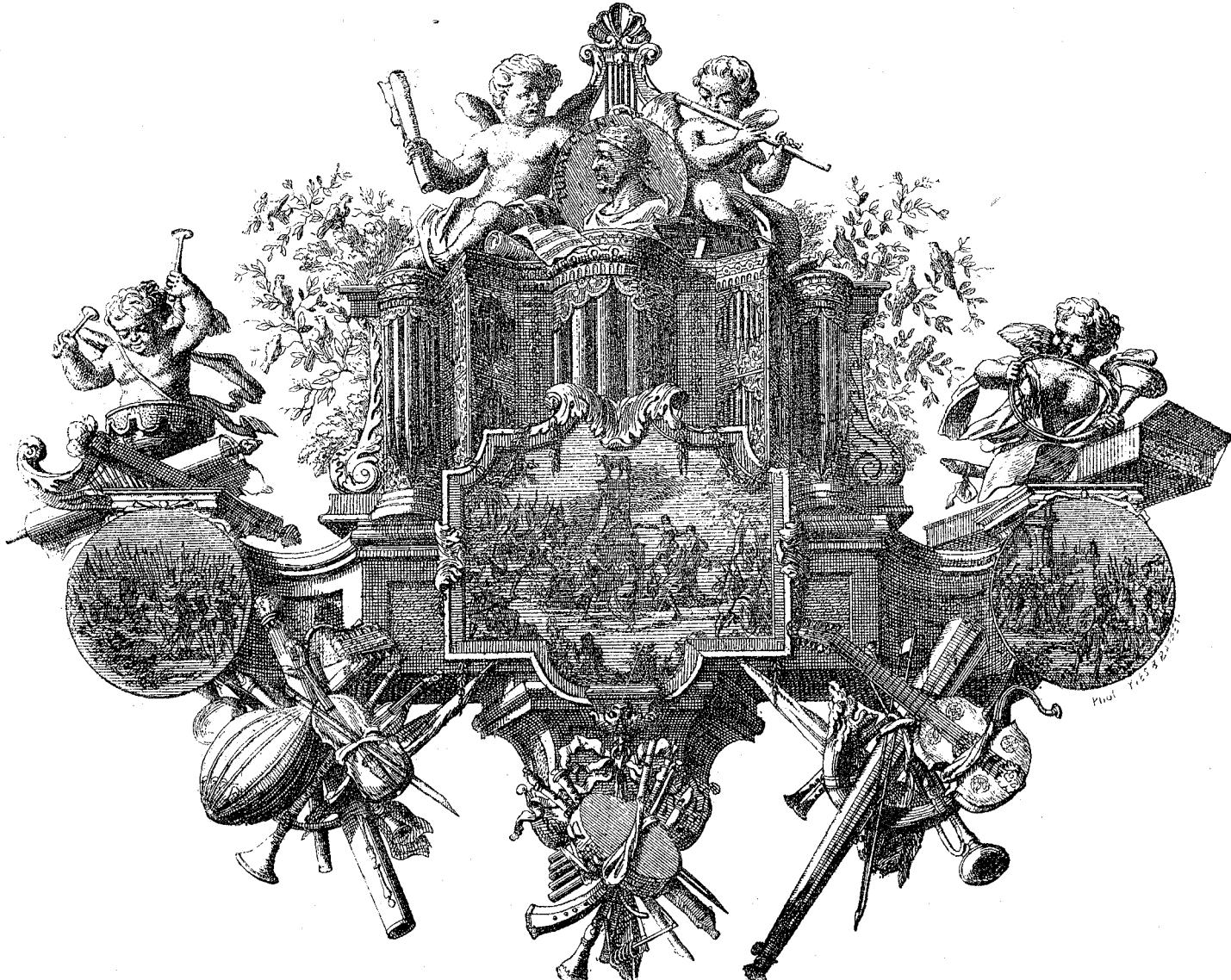
lentes et accompagnées de profondes réverences ou bien de pirouettes, etc. Il semble peut-être étrange de mentionner ceci à propos de la musique de piano de Mozart, mais on reconnaît sans peine en l'écoutant combien elle reflète le maniérisme et l'afféterie de l'époque.

M. Rubinstein a exécuté sept Sonates de Mozart, les plus célèbres, celles qu'il juge indispensable pour tout le monde de connaître. Après avoir joué la première, il se tourne vers ses élèves et leur demande s'ils ont remarqué que, pour jouer Haydn et Mozart, il fait constamment usage de la pédale sourdine, « parce que, dit-il, la sonorité de l'instrument actuel ne correspond nullement ni au caractère de la musique, ni à la sonorité des pianos d'alors ». A propos de ces Sonates, M. Rubinstein fait les remarques suivantes (il s'agit d'abord de la *Marche alla Turca*, finale de l'une des Sonates) : « Dans cette Marche, dit-il, on reconnaît le compositeur d'opéras, comme on le reconnaît d'ailleurs dans presque toute la musique de piano de Mozart. Mozart est mélodiste à l'infini ; sa musique chante continuellement, et les thèmes de ses Sonates sont de véritables airs. C'est un mélodiste agréable, harmonieux ; il chante avec lyrisme ; mais les maux de l'humanité ne l'ont pas fait souffrir. Je répète ceci

souvent parce que bientôt arrivera le temps de la souffrance dans la musique. La mélodie chez Mozart n'est pas seulement séduisante par elle-même ; elle commence à révéler des sentiments divers. On se demande pourquoi la musique de Mozart est généralement mise dans les mains de très jeunes enfants ; c'est aux grands enfants qu'il faut la donner. La *Sonate avec Fantaisie* est l'œuvre de Mozart la plus importante pour le piano ; on commence à y constater une signification intime et expressive. » Pour démontrer la différence frappante qui existe entre les Variations de cette époque-là et les Variations écrites de nos jours, M. Rubinstein a fait entendre deux Variations ; l'une sur un thème français : *Lison dormait* ; l'autre sur un thème allemand. (Cette dernière a été instrumentée par M. Tschaïkowsky dans sa *Mozartiana*) ; puis, trois Rondos, deux Fantaisies, un Adagio, une Gigue (« quel que fût le sujet, Mozart en faisait une perle », dit M. Rubinstein) ; enfin, un Menuet, également instrumenté par M. Tschaïkowsky, petite pièce gracieuse et charmante avec des harmonies neuves et intéressantes, et par laquelle M. Rubinstein termine la revue des œuvres pour piano de Mozart et passe à Beethoven.

(A suivre.)

CÉSAR CUI.



Cette observation s'applique des mieux à nos aquarellistes modernes, dont la plupart des œuvres sont des travaux d'ateliers sur notes rapidement prises en pleine nature, et plus encore quand il s'agit de ces scènes de genre où le modèle joue le plus grand rôle.

L'aquarelle est un art intime ; condamnée, pour être comprise à sa valeur, à rester dans de petites dimensions ; elle aurait tort de vouloir rivaliser avec la peinture à l'huile et, d'autre part, elle doit hardiment se lancer pour arriver à la reproduction d'effets auxquels sa rivale n'atteint presque jamais ; elle a pour elle de produire un charme, de présenter une fraîcheur de ton que les délicats savent apprécier. Les artistes de notre époque, quel que soit leur genre, se distinguent par une incroyable habileté de facture ; c'est la caractéristique du temps ; jamais on n'a prodigué le talent à ce point et l'aquarelle a largement profité de cette science du pinceau qui se dénote dans les petites comme dans les grandes œuvres ; d'autre part, elle

a contribué pour beaucoup à développer cette tendance du jour qui porte les artistes à négliger les idées tout entières pour n'en donner que des fractions, et à prendre pour sujet de leurs travaux le premier fait divers venu.

Autre mérite de l'aquarelle : l'ouvrage est rapidement fait. Ce n'est pas une critique si le travail est réussi. On peut répondre à toutes les demandes, satisfaire à cette nécessité bourgeoise qui exige pour orner un appartement une peinture à l'huile ou tout au moins une peinture à l'eau bien encadrée.

Il n'en faut pas plus pour expliquer la vogue de l'aquarelle. D'un côté, le talent très réel des artistes ; de l'autre, les besoins du public. Mais, à la place de nos peintres, j'aurais quelque méfiance et, malgré cet engouement momentané, je restreindrais et je parachèverais ma production. L'art n'y perdrat rien.

G. DE LÉRIS.

COURS DE LITTÉRATURE MUSICALE DES ŒUVRES POUR LE PIANO AU CONSERVATOIRE DE SAINT-PÉTERSBOURG¹

(SUITE)

VII

Beethoven (1770-1827). — Jusqu'ici nous trouvons dans la musique écrite pour le piano l'expression de l'enjouement et de la grâce (chez Couperin), de la grandeur (chez Bach), un charme aimable, et, si l'on veut, une certaine chaleur (chez Haydn et Mozart), mais nous n'avons pas encore rencontré ni le langage de l'âme, ni le sentiment

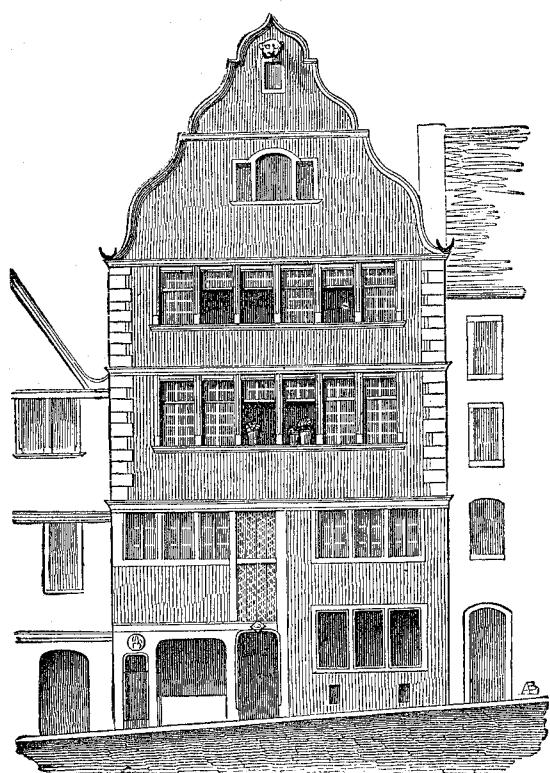


BEETHOVEN.

dramatique. L'expression venait encore du cœur, elle ne venait pas encore de l'âme. L'homme qui devait introduire dans la musique la psychologie véritable et le dramatisme,

¹. Voir *l'Art*, 15^e année, tome I^r, pages 46 et 131.

c'est Beethoven. « Nous voici arrivés au moment de ne plus nous servir de la sourdine ; voici enfin les œuvres pour l'interprétation desquelles toute la puissance de nos in-



MAISON OU EST NÉ BEETHOVEN, A BONN.

struments devient insuffisante », dit M. Rubinstein en attaquant la première Sonate de Beethoven (*fa mineur*, op. 2), l'une des trois dédiées à Haydn.

La forme des Sonates de Beethoven n'est empruntée ni

à Mozart ni à Haydn ; c'est la forme généralement d'usage à cette époque. Et pourtant, dès la première Sonate, et peut-être pour la première fois, elles sont composées de quatre parties. Dans l'*Allegro*, pas une note ne rappelle Haydn ni Mozart, tout est passion et dramatisme : Beethoven a une physionomie austère et grave ; l'*Adagio* est écrit dans le sentiment de l'époque, mais sans mièvrerie. La troisième partie apporte un nouveau souffle d'inspiration ; c'est un Menuet dramatique. Il en est de même de la dernière partie, particulièrement du second thème, dont on ne saurait assez admirer l'inspiration toute moderne et le dramatisme. A ce sujet, M. Rubinstein démontre avec beaucoup de justesse que le chiffre de l'année qui détermine le siècle ne correspond pas infailliblement au degré de développement de la pensée humaine ; que les Sonates de Beethoven, écrites à la fin du XVIII^e siècle, appartiennent néanmoins absolument au XIX^e, et cela dès la première Sonate (1796) ; impression que toutes les Sonates suivantes ne sont que confirmer. — Deuxième Sonate (*la majeur*, op. 2). L'*Allegro* est neuf, non seulement par l'idée, mais aussi par le développement de la technique du piano et de la sonorité (gammes rapides, arpèges des deux mains qui se poursuivent, pour ainsi dire, l'une l'autre). De même, le *Largo* nous découvre tout un monde d'idées et de sonorités nouvelles. Au lieu du *Menuet*, un *Scherzo*, innovation à signaler comme celle de la division des premières Sonates de Beethoven en quatre parties, au lieu de deux ou trois, comme les Sonates de Mozart et de Haydn. Le Finale

de cette Sonate est gracieux et charmant. — Troisième Sonate (*do majeur*, op. 2) : « C'est peu conforme à l'art et à l'esthétique, dit M. Rubinstein, de jouer sans interruption les Sonates de Beethoven l'une après l'autre. Une seule suffirait bien à remplir toute une soirée, tant chacune est pleine de beauté et de profondeur. Mais Beethoven en a écrit un grand nombre, et le temps nous manque ; il faut donc les poursuivre sans interruption. » La troisième Sonate commence par un *Allegro* plein de bravoure ; l'*Adagio* est d'un sentiment tout intime ; quant au *Scherzo*, on peut, dit M. Rubinstein, s'imaginer ce qu'il vaut, à en juger seulement par la petite *coda*, si pleine d'originale fantaisie. — Quatrième Sonate (*mi majeur*, op. 7). Dans la première partie, qui est superbe, apparaît, immédiatement avant le retour du thème, une phrase épisodique, toute neuve et délicieuse ; la conclusion du *Largo*,

avec la basse descendant par demi-tons, « vaut toute une Sonate » ; le commencement du *Scherzo* est charmant, et son trio, très dramatique, contient toute une tempête. Peut-on rien trouver de plus beau que le thème fondamental, plein de sentiment, sans sentimentalité ? A la fin du *Rondo*, tout de suite après le point d'orgue sur l'octave de *si bémol*, Beethoven attaque l'octave de *si naturel*, et de cette manière subite et tranchante passe de *mi bémol majeur* en *mi majeur*, procédé symphonique qu'il a souvent employé depuis. — Cinquième Sonate (*do mineur*, op. 10). L'*Allegro* est dramatique ; l'*Adagio*, très beau, mais avec moins de profondeur que les précédents ; le Finale, remarquable par sa force et sa concision. — La sixième Sonate (*fa majeur*, op. 10). Dans le premier *Allegro*, la seconde moitié se répète tout comme la première ; ces répétitions, chez Beethoven, ne sont l'effet ni du caprice ni de l'habitude, comme plus tard, par exemple, chez Schubert ; elles constituent l'essence même de l'œuvre. La première moitié, l'exposition, se répète dans le but d'imprimer fortement dans la mémoire les thèmes dont le développement sert de base à la partie du milieu ; les autres répétitions représentent chez Beethoven la nécessité d'arrondir, de compléter, de donner plus de relief à certains épisodes, etc. C'est pourquoi il faut avoir soin de bien observer les répétitions indiquées dans sa musique. L'*Allegretto* de cette Sonate (son premier thème, tout mystérieux, et son trio, plein de douceur) est admirable d'un bout à l'autre ; il est impossible de l'exécuter sans émotion. Le Finale est un véritable

échantillon d'humour beethovenien. — Septième Sonate (*ré majeur*, op. 10). Le *Largo* est des plus remarquables, le *Menuetto* tout aimable, le *Rondo* étonnamment capricieux. — La huitième Sonate (*do mineur*, op. 13), la *Pathétique*, est ainsi nommée probablement à cause des accords du commencement, car son caractère général, plein de mouvement, est bien plutôt dramatique. — Neuvième Sonate (*mi majeur*, op. 14). Dans le *Scherzo*, d'une couleur sombre, il se trouve, immédiatement avant le trio, une blanche sous laquelle est indiquée un *rinforzando* impossible à rendre sur le piano. M. Rubinstein signale ce *crescendo* fait pour les yeux, et fait remarquer la fâcheuse position du pianiste, qui le contemple sans pouvoir y faire honneur. — La dixième Sonate (*mi majeur*, op. 14), est en trois parties. La première est remarquable par une clarté limpide ; la seconde consiste en un thème avec trois va-



LA MUSIQUE SACRÉE.
Bas-relief du monument de Beethoven, à Bonn.

riantes. Il est assez surprenant que Beethoven ne lui ait pas donné le nom de Variations ; mais il jugeait probablement que ces variantes ne modifiaient pas suffisamment le thème pour mériter le nom de Variations. Le Scherzo sert de Finale. La conception générale de cette Sonate démontre à quel point Beethoven était soucieux de l'harmonie générale de son œuvre. La première partie est lumineuse et sereine ; la seconde encore plus calme et plus douce ; mais pour éviter la monotonie, la troisième partie est pleine d'humour, d'enjouement et de gaieté inattendue. — La onzième Sonate (*si majeur*, op. 22) renferme un Adagio qui plaît par ses belles sonorités, mais qui n'est pas remarquable par la profondeur. Le Rondo est l'une des plus adorables pages de Beethoven. Le charme du premier motif est incomparable ; aucun opéra n'en offre l'équivalent. On reste stupéfait en songeant que ce chef-d'œuvre date de 1802, d'il y a presque cent ans, et que jusqu'à présent il a conservé toute la fraîcheur de la jeunesse. — Douzième Sonate (*la bémol majeur*, op. 26). Remarquons ici que pour la première fois y apparaissent les Variations, genre dans lequel Beethoven a atteint les dernières limites de la grandeur et de la profondeur. — Treizième et quatorzième Sonates (op. 27), toutes deux sous la même dénomination, « quasi une Fantasia ». La première en *mi bémol majeur*, la seconde en *do dièze mineur*. Toutes les deux doivent s'exécuter sans arrêt entre les différentes parties. On donne habituellement à la seconde le nom de *Mondschein-Sonate* (Sonate Clair de lune). Ce nom est diamétralement contraire à l'idée que représente la Sonate. Le clair de lune donne le sentiment d'un lyrisme rêveur, et la Sonate est pleine de dramatisme. Le clair de lune appelle la tonalité majeure, tandis que la Sonate est toute voilée de nuages, et que le ton mineur y domine. C'est dans le Scherzo seulement que l'on reconnaîtrait plutôt les clairs rayons de la lune. Quant au Finale, c'est une véritable tempête. A quel propos a-t-on bien pu appeler cette Sonate *Clair de lune* ? — Au sujet de la quinzième Sonate (*ré majeur*, op. 28), exécutée tout à la fin de la quatorzième séance, M. Rubinstein n'a fait aucune remarque, si ce n'est d'exprimer son regret de voir arriver si vite l'heure de la retraite, dix heures. — La seizième Sonate (*sol majeur*, op. 31), marquée du même numéro d'œuvre que les deux suivantes, est probablement la plus faible des Sonates de Beethoven. On y reconnaît sa

physionomie, mais non son inspiration. Le second motif est humain et non divin, et Beethoven nous a habitués au divin. Toutefois le premier thème et la fin de l'exposition (alternances majeures et mineures) portent bien l'empreinte de sa personnalité. On pourrait croire l'*Adagio grazioso* tiré d'un ballet, et représentant dans ses trilles les pirouettes des ballerines sur la pointe des orteils. Cet Adagio est un sacrifice fait à la mode, sacrifice peu digne de Beethoven. Le Rondo, d'une valeur un peu supérieure, a de la grâce. — Dix-septième Sonate (*ré mineur*, op. 32), d'une inspiration toute beethovenienne. On ne conçoit pas que deux Sonates d'une valeur aussi différente se trouvent réunies sous le même numéro d'œuvre et sous la plume du même auteur. L'Adagio de cette Sonate nous représente bien, pour le coup, une véritable rêverie de clair de lune. Cette admirable Sonate, de même que celles *quasi una fantasia*, en *do dièze mineur*, et l'op. 26, en *la majeur*, est unique dans son genre. — Dix-huitième Sonate (*mi majeur*, op. 31), pleine d'humour et d'enjouement, dans le Finale surtout. Le Menuet est original ; son trio a fourni à Saint-Saëns le thème de ses Variations pour deux pianos. — La dix-neuvième Sonate, en *sol mineur*, et la vingtième, en *sol majeur*, op. 49, connues sous le nom de *Leichte Sonaten* (Sonates faciles), furent écrites par suite des reproches faits à Beethoven de composer de la musique trop difficile pour les *dilettante*. La première est toute mélodique. Le motif principal du Rondo représente, en seize mesures, tout un *arioso*. Dans la seconde, le Menuet est



LA MUSIQUE TRAGIQUE.
Bas-relief du monument de Beethoven, à Bonn.

identique à celui du Septuor pour instruments à vent et à cordes. — La Sonate vingt-et-unième (*do majeur*, op. 53) est plus importante. — Lavingt-deuxième, en *famajeur*, op. 54, et la vingt-troisième, en *fa mineur*, op. 57, *Appassionata*, passèrent sans commentaires. — La vingt-quatrième (*fa dièze majeur*, op. 78), se distingue par l'humour et le lachisme. Liszt disait de cette Sonate qu'on y reconnaît « l'avarice d'un richard ». — La vingt-cinquième (*sol majeur*, op. 79) présente le même caractère humoresque et concis. Le thème du Finale rappelle d'une manière frappante la chanson autrefois bien populaire chez nous : *Vanka et Tanka*, seulement plus ornementée. Ces deux Sonates ne sont que des badinages. — La vingt-sixième (*mi bémol majeur*, op. 81) est la première Sonate à programme : *les Adieux, l'Absence, le Retour*. Les mots *Lebe wohl* (adieu) sont l'épigraphie de la dernière partie. « Cette

Sonate, dit M. Rubinstein, est si expressive, je me suis tellement identifié avec cette musique, que je pourrais, sous chaque mesure, écrire les paroles, indiquer les gestes, jusqu'aux regards, aux baisers échangés au moment des adieux, tant la moindre nuance y est fidèlement rendue. Mais du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas, et ce pas... ne le faisons pas. » La seconde partie est reliée à la troisième. Il n'existe pas de thème d'un sentiment plus expressif et plus ému que la première phrase de la dernière partie. Elle se présente dans tous les tons ainsi qu'il est naturel de le faire dans le moment du revoir; des passages vifs expriment les transports de la joie; des octaves entre-coupées sur des accords rendent bien l'effet des questions qui se pressent avec impatience, etc. — A propos de la vingt-septième Sonate (*mi mineur*, op. 90), lisez, dit-il, ce qu'a écrit Louis Ehlert: Il faudrait un livre entier pour dépeindre tout ce que contient cette Sonate. Ehlert l'a tenté et il a écrit de bonnes choses. — Vingt-huitième Sonate (*la majeur*, op. 101). Dans la première partie, la forme n'est pas celle d'une Sonate, et les deux thèmes ne sont pas clairement définis; c'est plutôt une Fantaisie. — Vingt-neuvième Sonate (*si bémol*, op. 106), un géant, un colosse. Beethoven l'a nommée *Grande Sonate*, ce que nous rencontrons pour la première fois, et a indiqué qu'elle était écrite pour le *Hammerklavier*. C'est la Neuvième Symphonie du piano. L'Adagio est l'un des plus grandioses qui aient jamais été écrits. Les paroles manquent pour en exprimer la profondeur. Le Finale est une fugue d'un travail tel que Bach lui-même n'en aurait pas eu l'idée, et Dieu sait cependant s'il s'y entendait! Non seulement on y trouve le thème renversé, mais aussi traité à rebours, de gauche à droite, des combinaisons du thème primitif avec le thème renversé, des développements, des réductions, etc. Cette Fugue est d'un effet étrange et peu séduisant. Le thème en lui-même est superbe, mais le piano est insuffisant pour réaliser une conception aussi grandiose.

Contre l'avis général, M. Rubinstein ne reconnaît pas chez Beethoven trois styles; parce que, dit-il, l'on trouve déjà dans l'Adagio de la deuxième Sonate, dans les Sonates en *do dièze mineur* et en *la bémol majeur*, œuvres de sa jeunesse, le caractère distinctif de la troisième période. Selon lui, on ne peut constater dans l'œuvre de Beethoven que deux périodes: la première, celle d'une vigoureuse jeunesse; la seconde, d'une vieillesse maladive, lorsque

Beethoven commença à devenir sourd. Cette terrible infirmité vint le frapper dans la pleine maturité de sa vie; lorsqu'il écrivit son op. 100, il était déjà complètement sourd, et à partir de ce moment, devint malheureux et misanthrope. Et cependant, remercions le ciel pour cette surdité qui lui a procuré une concentration absolue en lui-même. Il a exprimé son malheur dans le langage des sons avec une puissance qui n'a été égalée ni avant ni après lui. C'est alors que s'est révélée la souffrance dans la musique, la mélodie du martyre. — Au sujet de la trentième Sonate (*mi majeur*, op. 109), M. Rubinstein n'a fait aucune observation. — Trente-et-unième Sonate (*la bémol majeur*, op. 110). Dans aucun arioso, dans aucun opéra,

ne se trouve l'expression d'une souffrance comparable à celle de la mélodie de l'Adagio. Les paroles ici ne feraient qu'entraver l'idée. Beethoven a donné à cet Adagio le caractère d'un air. Il commence par une sorte d'introduction symphonique, puis un récitatif avec accompagnement d'accords, qui amène la mélodie de l'air. Vient ensuite une fugue interrompue par le même Adagio; après une mélodie divine, le savoir-faire, la technique. Il semble qu'on devine chez Beethoven une sorte d'ironie amère dans ce désir de prouver à quel point la fugue est un jeu pour lui, avec quelle facilité il jongle avec les thèmes, leurs renversements, etc. Remarquons dans cette Sonate un détail technique: avant la reprise de l'Adagio, Beethoven donne vingt-huit fois de suite la même note, pour obtenir la prolongation d'une sonorité décroissante, effet que

LA SYMPHONIE.
Bas-relief du monument de Beethoven, à Bonn.



« nous autres charlatans » nous obtenons actuellement au moyen de la pédale et d'un toucher caressant. Beethoven a pressenti cet effet soixante-dix ans d'avance. — Sonate trente-troisième (*do mineur*, op. 111), la dernière, toute de sentiment, sans érudition. L'Arietta est un véritable vol dans les nuages et entraîne l'âme dans les sphères supérieures.

Voilà le tribut apporté par Beethoven à la musique; il y a introduit le langage de l'âme. Chez les anciens maîtres, quels qu'ils fussent (à l'exception de Bach qui est un type unique), il y avait de la beauté, une certaine chaleur, et même de l'esthétique, mais le sentiment purement éthique se trouve seulement chez Beethoven. « Selon moi », dit M. Rubinstein, la musique instrumentale est supérieure à la musique vocale (Bach dans ses Préludes, Beethoven dans ses Sonates). Les sons ont plus de puis-

sance que les paroles pour rendre les fortes émotions de l'âme. Dans l'excès de la joie ou de la douleur, l'homme n'est capable que d'exclamations incohérentes ; il ne peut rendre ses sensations par des paroles, ni même essayer de les exprimer ; peut-être dans son âme s'exhaleront-elles en une mélodie quelconque. C'est pourquoi, dans la mélodie instrumentale, il y a plus de liberté et d'intensité que dans la musique vocale, et aucun texte ne peut suppléer à cette force d'expression.

Après les Sonates, M. Rubinstein fit, d'après son expression, « un petit saut plus bas » ; c'est-à-dire que si, dans les Sonates, Beethoven se montre d'une grandeur inaccessible, il n'en est pas de même dans ses autres œuvres pour le piano, à l'exception des Variations. M. Rubinstein exécuta un *Andante*, fort joli, mais qui pourrait

être signé par tout autre « grand personnage musical » ; une *Fantaisie*, et une *Polonaise*, dédiée à l'impératrice Elisabeth Alexieievna, et deux cahiers de *Bagatelles* (op. 119 et op. 126). Beethoven avait neuf ans lorsqu'il composa la première Bagatelle. Le premier cahier ne présente rien de bien remarquable ; il est écrit pour l'éditeur, pour le public, pour la masse, mais probablement le public d'alors n'était pas en état d'apprécier les Sonates. Beethoven écrivit le second cahier alors qu'il était déjà complètement sourd. A côté de choses étranges, on y trouve des traits de la plus grande et de la plus individuelle beauté. M. Rubinstein termina la séance par la série des Variations. Cette forme très ancienne subsiste encore actuellement. Comme il a été dit plus haut, Beethoven donna à cette forme une grande valeur musicale et y



SCHUBERT.

atteignit le degré suprême de la perfection. Voici les Variations exécutées par M. Rubinstein. — 1^o Variations, op. 34. Elles ont ceci de remarquable que chacune d'elles est écrite dans un ton différent (exemple unique). — 2^o Variations construites sur le motif du finale de la *Symphonie héroïque* ; non sur le thème lui-même, mais sur la basse du thème. Cette pièce est d'un grand effet. Combien l'accompagnement de ce thème devait plaire à Beethoven pour qu'il en fit un motif de variations pour le piano, et, mieux encore, pour qu'il le destinât à la *Symphonie héroïque* ! — 3^o Variations sur le thème de la marche des *Ruines d'Athènes* ; amusant badinage. — 4^o Variations sur un thème russe du ballet *Waldmädchen* rappelant le thème de la *Kamarinskaia* de Glinka, chanson populaire russe. — 5^o Trente-deux Variations en *do mineur*, remarquables par leur beauté ; ce sont les plus répandues ; enfin, — 6^o Trente-trois Variations sur la Valse de Dia-

belli, compositeur qui écrivait de la musique pour enfants. Elles sont uniques dans leur genre. C'est la Neuvième Symphonie des Variations. Cette œuvre et la Sonate op. 106 sont de véritables géants. Après Beethoven, les variations tombèrent dans une décadence complète, et dans cette voie, elles déclinèrent jusqu'à terre. Mais elles furent relevées ensuite par Mendelssohn et par Schumann, car les *Études symphoniques* de ce dernier sont dignes de Beethoven. Celles de Brahms sont intéressantes aussi. — « J'espère », dit en finissant M. Rubinstein, « vous en avoir assez dit sur Beethoven », et là-dessus, il termina les séances consacrées à ce colosse de la musique.

VIII

Schubert (1797-1828). — Bien que Schubert fût le contemporain de Beethoven et qu'il soit né dans la même

ville, leur musique n'a rien de commun. Beethoven fréquentait la haute société; Schubert passait son temps au Prater ou dans les tavernes, en compagnie des tziganes hongrois. Beethoven nous emmène dans les nuages; Schubert nous ramène vers la terre, mais en nous démontrant que la terre a du bon et qu'il est bon de vivre. Les œuvres de Schubert sont innombrables. On se demande comment il a pu matériellement venir à bout d'écrire autant. Neuf Symphonies, huit cents Lieders, etc., etc. Il est le créateur du Lied actuel; avant lui, on ne connaissait que les ballades ou les couplets. Il a fait pour le Lied, la Romance, ce que Beethoven a fait pour la Symphonie, Bach pour la Fugue. Il y a du rapport entre lui et Mozart; tous deux sont morts jeunes; tous deux étaient des maîtres mélodistes. Schubert parvint jusqu'aux dernières limites de la puissance lyrique; mais les formes, chez lui, n'étaient pas toujours satisfaisantes. Entre deux thèmes divins se trouve le plus souvent une période interminable et sans signification, consistant dans le passage de la même phrase par toutes les tonalités. Ce défaut est sensible surtout dans les Sonates, c'est pourquoi on ne les exécute guère dans les concerts, où elles seraient peu goûtables. Autres particularités de Schubert: il aimait à écrire long, mais dans ces longueurs elles-mêmes se révèle parfois tant de talent que Schumann les appelait « longueurs divines »; il aimait à répéter souvent la même phrase, tantôt en *majeur*, tantôt en *mineur*; à y adjoindre une voix supérieure et à faire usage de transitions enharmoniques inattendues et originales. On voit que chez Schubert il y a beaucoup à apprendre.

M. Rubinstein a exécuté cinq Sonates de Schubert. Dans celle en *si bémol*, comme dans le quintette avec deux violoncelles, l'Andante est une page divine. Le Finale rappelle la musique des tziganes hongrois. Le caractère de la Sonate en *la majeur* est idyllique, celui de la Sonate en *do mineur*, dramatique. Dans cette dernière, quoi de plus charmant que le deuxième thème de la première partie! C'est tout un Lied, toute une Ballade en quelques mesures. Il en est de même du trio du Scherzo. Tout est mélodie chez Schubert, il chante toujours. Dans le Finale, nous rencontrons d'interminables passages de la même phrase par tous les tons. Que faire! C'est son genre à lui. — Remarquons dans la Sonate en *la majeur* la conclusion originale du premier *Allegro*. La deuxième partie, tout animée du caractère tzigane hongrois, est remarquable par son originalité et sa fantaisie. C'est une imitation étonnante des improvisations des tziganes sur leurs cithares, violons, violoncelles et clarinettes, improvisations dans lesquelles, sans savoir un seul mot de musique, ils font souvent preuve d'un talent extraordinaire, plein de feu, de passion et d'originalité. Le Scherzo de la Sonate est des plus charmants, et le Finale réunit toutes les qualités et tous les défauts du grand compositeur. Il s'était pris d'un tel goût pour les deux motifs de ce Finale qu'il ne pouvait se lasser de les répéter; non content de cela, il en prit un comme thème de variations dans une autre Sonate.

Schubert a écrit deux *Fantaisies*, en *ré majeur* et en *do majeur*. La première porte un numéro d'œuvre postérieur à la seconde, ce qui n'a pas empêché M. Rubinstein de l'exécuter en premier lieu, parce qu'il est impossible de vérifier l'ordre régulier des numéros d'œuvre de Schubert. Ce dernier ne se décida à éditer ses œuvres que tard, alors qu'elles étaient déjà bien nombreuses. Il en commença la publication par celles qui l'intéressaient le plus, sans prendre souci de l'ordre de leur composition; ainsi, par exemple, *Erlkönig* porte le numéro d'œuvre 1, ce qui est évidemment impossible. Le Scherzo de la Fantaisie en *ré majeur* est le plus généralement connu et le plus fréquem-

ment exécuté. La dernière partie est écrite dans le genre d'un ballet. Il est vrai de dire que dans la partie du milieu se trouve un thème comme seul Schubert pouvait le concevoir; mais dans quel cadre disparate! « D'où il ressort, dit Rubinstein, que les hommes ne sont pas des divinités, Dieu merci! » — La Fantaisie en *do majeur*, construite tout entière sur la même figure rythmique, est l'œuvre capitale de Schubert pour le piano. On ne peut lire sans étonnement, dans un certain traité musical russe, qu'elle n'a été mise en lumière que grâce à la transcription de Liszt.

Après les *Fantaisies* vinrent les *Moments musicaux*, véritables bijoux, et les *Impromptus*, qu'on ne saurait assez admirer. Ils furent composés vers 1820, à l'époque où apparut la musique de virtuose, la musique de kapellmeister, et où, à l'exception de Weber et de Hummel, tous les compositeurs, quels qu'ils fussent, écrivaient à l'envi, sur des thèmes *favoris*, des variations consistant exclusivement en traits rapides et en sauts périlleux; c'est au milieu de cette époque déplorable, semblable à une steppe aride, que se révélèrent des pièces de salon telles que les *Impromptus* de Schubert. M. Rubinstein les a exécutés tous les huit; le premier, remarquable par ses continues alternances du *majeur* au *mineur*; le deuxième, extrêmement populaire, joué par tous les commençants; le troisième, renfermant de la mélodie *ad infinitum*; le quatrième, dans lequel il y a bien un peu de monotonie par suite de la répétition de la figure de l'accompagnement, mais où les accords, par lesquels se termine la première partie, et la partie du milieu, sont admirables; le cinquième, pièce dramatique de toute beauté; le sixième, très gracieux; le septième, thème avec des variations, sinon beethoveniennes, du moins fort belles, sous bien des rapports; le huitième, contenant beaucoup d'humour, mais aussi... « beaucoup de mesures ».

L'*Adagio et Rondo*, exécuté ensuite, est une fort jolie pièce. La partie du milieu est une excellente caractéristique du « mauvais sujet » viennois. Dans les plus sérieuses compositions de Schubert, comme par exemple dans son quintette avec deux violoncelles, se trouvent des boutades semblables, un peu triviales, mais, en même temps, pleines d'entrain, de crânerie, d'esprit, et surtout de l'esprit de Vienne, ville où l'on ne faisait que danser et se divertir, principalement dans ce temps-là.

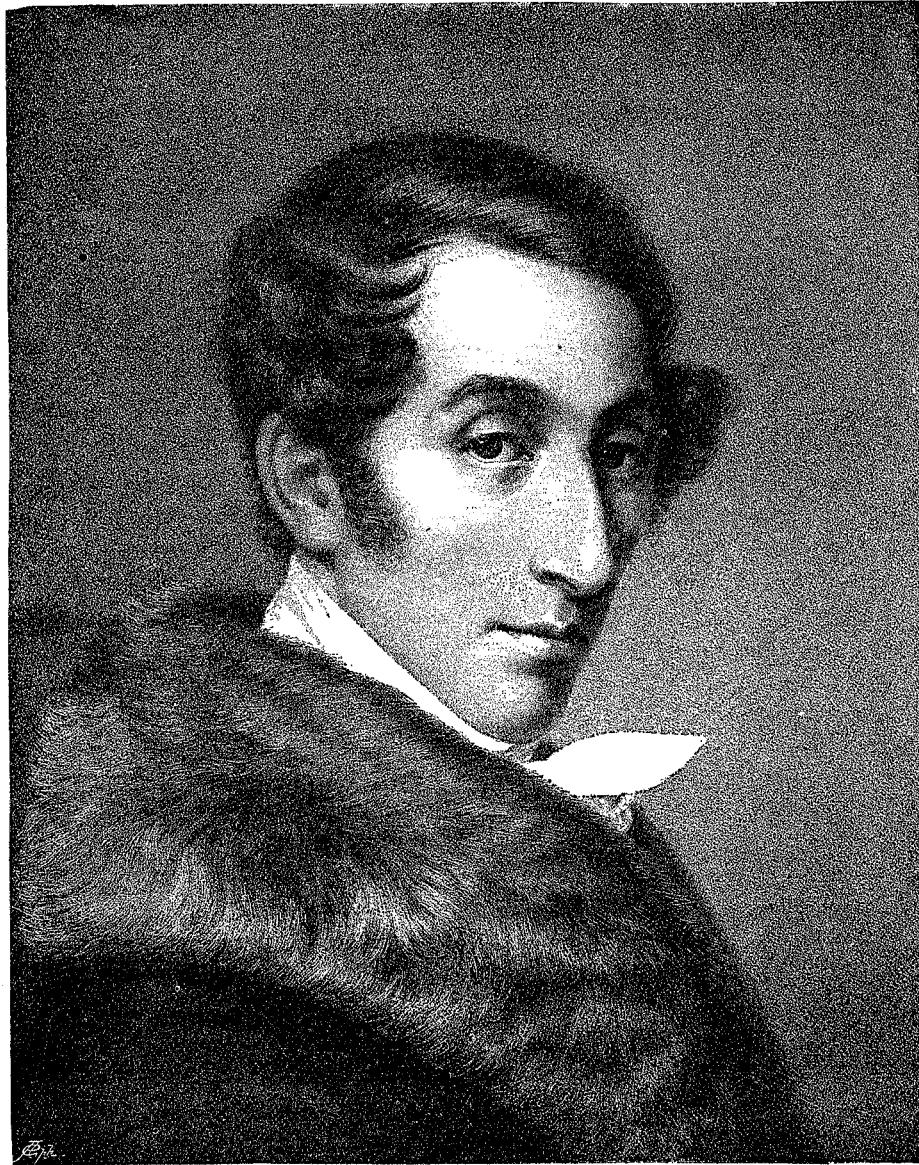
M. Rubinstein termina l'étude de l'œuvre de Schubert par ses innombrables *Valses*, écrites pour les tavernes et pour les éditeurs. Elles n'ont pas le genre libre des valses de Chopin, et consistent toutes en petites périodes de seize mesures; ce ne sont pas non plus les rapides valses à deux temps de Strauss; ce sont des valses lentes, à trois temps, mais musicales, où non seulement on trouve le rythme, mais aussi le chant et la mélodie. Liszt s'est servi des valses de Schubert pour ses *Soirées de Vienne*; il s'en appropria quelques-unes en entier, ne changeant quoi que ce soit à leur harmonisation. Mme Viardot en a adapté quelques-unes au chant. L'une des premières valses de Strauss passa longtemps pour être une valse de Beethoven. Liszt lui-même, induit en erreur, inscrivit cette valse comme étant de Beethoven dans l'album de l'impératrice Alexandra Feodorowna. Un amateur et connaisseur de musique bien renommé, le comte Wielhorsky, le désabusa. Des erreurs semblables ne sont pas rares; une romance, par exemple, du compositeur pétersbourgeois Weihrauch (*les Adieux*), passa longtemps pour être une romance de Schubert, ce qui ne contribua pas peu à son succès. Les *Valses* de Schubert sont à la fois originales et nationales; on y reconnaît le coloris vocal du *jodler* tyrolien, le crâne et joyeux *iuchhe*; elles ont du charme et de l'intérêt sous

le rapport des modulations et sont remarquables surtout par leur mélodie et par le seul fait d'être l'œuvre d'un maître tel que Schubert.

Weber (1786-1826). — Weber représente dans la musique de piano le côté brillant. Compositeur d'opéras, sa musique instrumentale est imprégnée du dramatisme théâtral. On y trouve des réminiscences du *Val maudit*, ainsi que le reflet de certains personnages de ses opéras : *Agathe*, *Annette*. C'est le moment où commence le règne des passages dans la musique de piano. Dans les œuvres de Weber, les passages commencent presque tout de suite après le thème et règnent jusqu'à la fin de la pièce. Beau-

coup de ses mélodies, même sans excepter les airs d'opéra, ont chez lui le caractère de passages. C'est la décadence de l'art. Mais, chez Weber, les passages sont mélodiques, tandis que chez ses successeurs ils sont vides de toute signification.

Trois Sonates de Weber sont à remarquer; en *do majeur*, *la bémol majeur* et *ré mineur*. On y reconnaît à l'évidence quel rôle jouaient dans ses œuvres les passages, les fioritures et le dramatisme d'opéra. Dans la Sonate en *do majeur*, le Scherzo lui-même est plein de passages brillants. Le *Perpetuum mobile*, final de cette sonate, est une pièce typique de Weber, comme l'*Invitation à la Valse* et surtout le *Concertstück*. — La Sonate en *la bémol*



WEBER.

majeur est peut-être la plus jolie des Sonates de Weber. Sans doute, au point de vue des formes, il y a trop de passages, et le dramatisme théâtral, tout extérieur et non psychique comme chez Beethoven, y domine; toutes les mélodies y ont le caractère de fioritures, mais néanmoins, le Scherzo est charmant, et le Finale à la fois gracieux et élégant; d'où il ressort que, malgré ses défauts, Weber était dans son temps un grand compositeur. — Sonate en *ré mineur*. Dans l'*Andante*, le dramatisme et l'héroïsme sont réunis à une grâce aérienne. Le Finale présente la même réunion de genres différents. Il ne s'agit donc pas ici de l'ensemble du sentiment, mais seulement des aspects différents des effets pianistiques; ce qui prouve que déjà les exigences de la virtuosité l'emportaient sur les exigences musicales. Mais ceci ne porte pas de préjudice aux qualités nombreuses de l'œuvre, car Weber, comme nous

l'avons dit plus haut, était un talent créateur. — La quatrième Sonate, assez faible, n'a pas été exécutée en entier; M. Rubinstein n'a joué que le Finale, une Tarentelle, non sans mérite.

M. Rubinstein passa ensuite aux *Variations* sur un thème italien, alors très en faveur : *Vieni qua, Dorina bella*. — Si l'on compare ces Variations avec celles des Sonates de Beethoven, on peut se rendre compte de la décadence survenue dans ce genre de musique. Elles sont écrites spécialement en vue des concerts afin de surprendre le public le plus possible par des passages brillants. La plus sérieuse de ces Variations est celle qui porte la dénomination de *quasi choral*. Elles finissent par une Polonoise, qui alors était la grande mode et se rencontre souvent dans les compositions de cette époque. Les Variations sur *Schöne Minka*, thème identique à notre thème populaire

petit-russe : *Un Cosaque s'en allait vers le Danube*, ont cette particularité qu'elles se trouvent toutes indiquées d'avance dans l'introduction. Le *Momento capriccioso*, écrit il y a presque quatre-vingts ans, semble encore tout frais, sous le rapport de la pensée comme sous le rapport de la technique. C'est une belle étude, et elle sonne parfaitement bien. La *Polonaise* est jolie et caractéristique, mais seulement au point de vue du goût de l'époque. Actuellement, cette extrême naïveté de la musique nous semblerait incompréhensible, mais nos grand'mères les goûtaient infiniment. Remarquons chez Weber deux particularités : débuter par l'accord en quarte et sixte, et accompagner le thème par des accords plaqués. Après avoir exécuté le Rondo brillant, M. Rubinstein dit : « Et maintenant, voici, pour la bonne bouche, l'*Invitation à la Valse* (*Aufforderung zum Tanz*). » Ce morceau, très nouveau par la forme, n'est pas une danse telle que l'entendait Beethoven ou Schubert ; c'est une pièce de concert complète en forme de danse. Cette forme donna naissance par la suite à toute une littérature. L'introduction représente l'invitation du cavalier, ses compliments, son salut, qui reparaissent après la danse, accompagnés de ses remerciements. M. Rubinstein, après avoir exécuté cette pièce avec une maestria

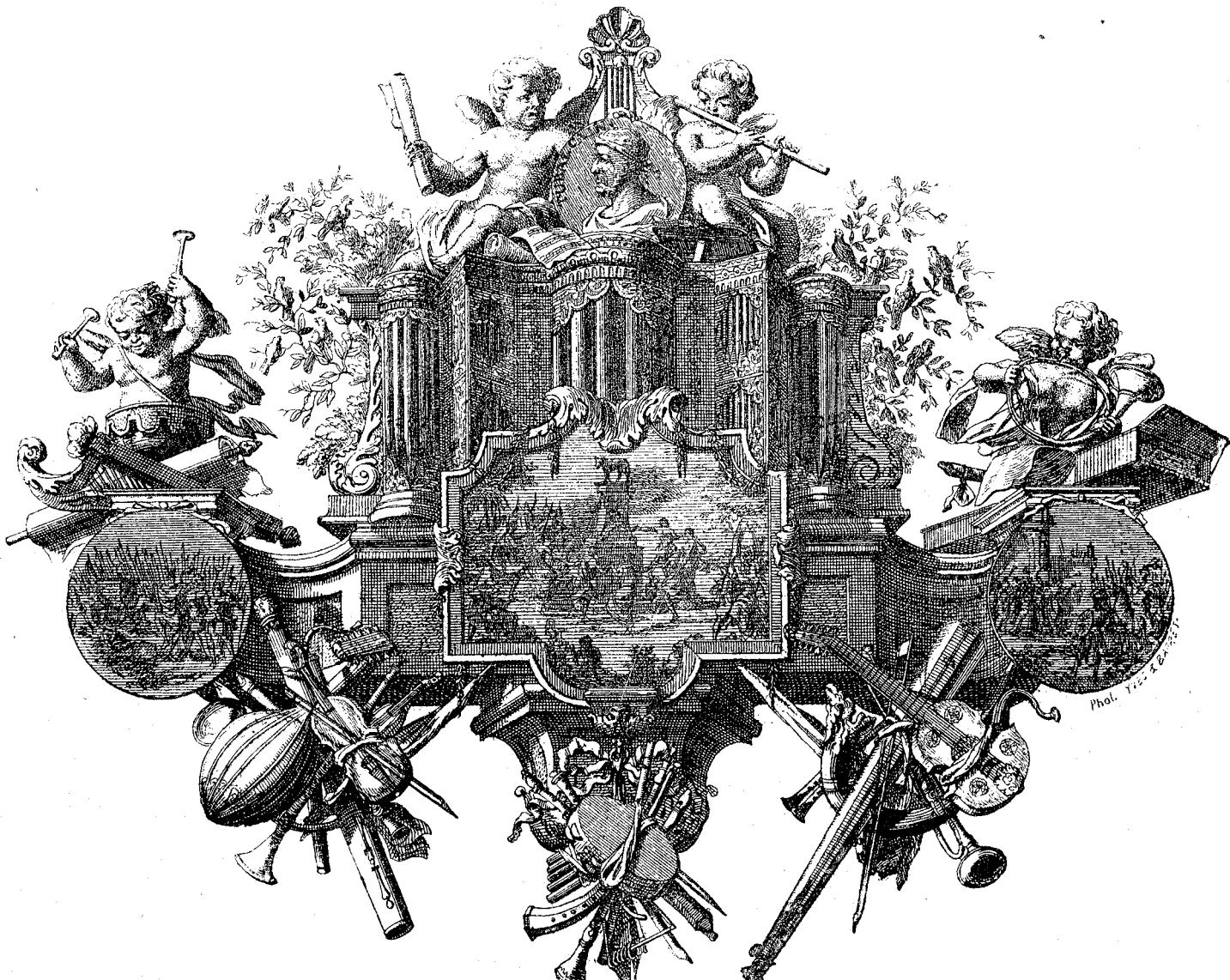
incomparable et vraiment géniale, s'adressant à ses élèves, leur dit : « Cela vous plaît ? Et bien, j'ai joué ce que Weber a écrit, exactement, et sans y ajouter une seule note. Et vous autres, vous le jouez avec les additions fantaisistes de MM. X, Y, Z. Je proteste contre cet abus, et je vous conseille d'exécuter les œuvres de compositeurs tels que Weber, Schubert, Beethoven, telles qu'elles sont écrites, sans aucune rubrique visant à l'effet. » Puis il termina l'exécution de l'œuvre de Weber par la brillante Polonaise, bien connue.

Après Weber venait le tour de toute une pléiade de compositeurs qui n'ont jamais en vue d'autre objet que l'agilité des doigts : Clementi, Cramer, Dussek, Hummel, Moscheles, Herz, Kalkbrenner, tous gens de salon, n'ayant aux lèvres que sucre, miel et mélasse. Il serait intéressant de suivre dans leurs œuvres le développement de différents côtés du mécanisme, et son influence sur la forme des productions musicales, si toute cette littérature n'était si plate, si sèche, si déplorable. Pour ce motif, et faute de temps, nous sommes obligés de passer directement à Mendelssohn.

(A suivre.)

CÉSAR CUI.

Le Gerant, E. MÉNARD.



Chantée et jouée avec amour par les masses sous la direction d'un chef enthousiaste, l'exécution fut parfaite. M^{me} Vergin, à présent M^{me} Colonne, apporta l'appui de son charme pénétrant; Lauwers, l'âpreté de sa voix mordante; Vergnet, son talent de chanteur doublé d'un musicien remarquable. Ces auditions de *la Damnation* resteront certainement parmi les meilleurs souvenirs des amoureux du grand art.

Les concerts du Châtelet rendirent encore un autre service que celui de faire entendre de belles œuvres, ils permirent aux dilettantes d'apprécier les premiers chanteurs et les premiers virtuoses, qui avaient trop rarement l'occasion de se faire juger par le grand public. De cette façon Paris apprit à connaître des pianistes de la valeur de d'Albert, Breitner, H. de Bulow, Jaell, Ketten, Ritter, Saint-Saëns, Diemer, Delaborde, etc., de M^{mes} Essipoff, Montigny-Remaury, Roger-Miclos, Szarvady, etc.; des violonistes comme Joachim, Sivori, Sarasate, Marstück, Marie Tayau, etc.; Bosquin, Bouhy, Faure, Gaillard, Lassalle, Maurel, Talazac, Vergnet; M^{mes} Caron, Fidès-Devriès, Galli-Marié, Pauline Viardot, Krauss, Schroeder, Thursby, sans compter tous et toutes les autres, vinrent tour à tour se faire applaudir par un public reconnaissant.

Tels sont les services rendus à l'art par l'Association des concerts du Châtelet. Grâce à l'habileté et au dévouement de son président, les 225 francs, première mise de fonds de la Société, ont crû et multiplié. Il fallut aussi un véritable courage doublé d'une grande patience et d'une foi à toute épreuve de la part des braves artistes qui fon-

dèrent cette remarquable association, car les premières années ne donnèrent aucun résultat sérieux.

Pendant plusieurs saisons, ces vaillants champions combattirent pour ainsi dire pour l'amour de l'art, donnant largement leur temps et leurs peines. Finalement ils furent récompensés de leurs efforts et de leur persévérence. Actuellement la société est en pleine prospérité. Pourtant, tous n'ont pas profité de la réussite finale de leur œuvre. Lelong, le violoniste qui tint pendant longtemps brillamment la place de violon solo, tout en se faisant valoir souvent comme virtuose, est mort quelque temps après avoir quitté la société. Loys, le violoncelliste d'un si grand mérite, a renoncé de son côté à faire applaudir son beau talent par le public des concerts du Châtelet. Remy et Parent, les deux jeunes violonistes si fêtés dans le monde musical, tiennent à présent le premier pupitre, et Mariotti remplit avec charme et correction le rôle de violoncelle solo.

Les répétitions du concert du Châtelet ont lieu trois fois par semaine. Les mardi et jeudi dans le foyer du théâtre, et le samedi dans la salle même. Ce jour-là les abonnés sont admis moyennant une rétribution fixée d'avance, ce qui ne contribue pas peu à grossir le chiffre des recettes. Ces répétitions publiques sont très suivies; elles permettent à certains amateurs convaincus d'assister le dimanche à un des autres concerts, soit à celui du Conservatoire, soit au concert Lamoureux.

PAUL VIARDOT.

(*A suivre.*)

COURS

DE

LITTÉRATURE MUSICALE DES ŒUVRES POUR LE PIANO

AU CONSERVATOIRE DE SAINT-PÉTERSBOURG¹

(SUITE)

IX

Mendelssohn (1809-1847). — Avec l'apparition des œuvres de Mendelssohn, vers 1820, commence à s'opérer la régénération de la musique. Il la rétablit sur un terrain esthétique, et se proposa des visées élevées. Quelques critiques traitent Mendelssohn avec dédain. Ils ont tort. Sans doute, on ne trouvera chez lui ni le génie de Bach, ni celui de Beethoven, ni même de Schumann; mais son apparition à une époque si fatale pour la situation de la musique, et la révolution accomplie par lui, le placent très haut et lui donnent une importance considérable. Mendelssohn se renfermait trop exclusivement dans l'observance de la forme. On ne trouvera pas chez lui le transport parfois désordonné du génie. Ceci provient des conditions normales de son existence. Fils d'un riche banquier, il reçut une éducation purement classique et par trop empreinte de formalité. Il fréquentait les gens les plus instruits, il écrivait lui-même une musique correcte, et son admiration pour l'art grec antique développa chez lui jusqu'à l'excès le culte de la beauté de la forme. C'est

en 1830 qu'il écrivit ses *Préludes* et *Fugues*, non pas, certes, comme on les écrivait en 1730; mais n'oublions pas qu'il succède à Herz. Voilà pourquoi il faut l'apprécier et même le compter parmi les dieux de la musique; et dans la musique instrumentale, son rôle est également considérable comme successeur de Reissiger et de Lindpaintner. Il faut aussi tenir compte de la personnalité typique de Mendelssohn dans le domaine de la fantaisie; son Scherzo des Sylphes, dans *le Songe d'une Nuit d'été*, représente un genre absolument nouveau et a suscité beaucoup d'imitations.

Parmi les œuvres de Mendelssohn, M. Rubinstein a exécuté six *Préludes* et *Fugues*, dont le style n'a rien de commun avec celui de Bach. On n'y trouve ni la grandeur, ni l'inspiration, ni le calme, ni l'irréprochable conduite des voix si remarquables chez Bach. Ce sont des Fugues libres, mais belles néanmoins, et qui ont de l'éclat et de l'effet; leur caractère se rapproche plutôt de celui de Haendel, et, en tout cas, elles marquent dans l'art de cette époque un grand pas en avant. La cinquième fugue est remarquable surtout par l'énergie, le brillant, la sonorité. La sixième aspire au grandiose de Bach et de Haendel.

Les six cahiers de *Romances sans paroles* (*Liederohne*

1. Voir *l'Art*, 15^e année, tome I^r, pages 46 et 131, et tome II, page 37.

Worte), représentent le côté le plus typique du talent de Mendelssohn, et donnèrent l'essor à toute une école. Mendelssohn, Schumann, Chopin et Liszt furent des chefs d'école. Il n'en est pas ainsi de Bach, Beethoven et Schubert, qui étaient au-dessus de toute imitation. Pour bien comprendre la portée des *Romances sans paroles*, de Mendelssohn, il faut tenir compte de l'époque où elles furent écrites. On ne pensait plus à Beethoven; Bach attendait depuis cent ans que Mendelssohn vînt le tirer de l'oubli; on ne connaissait de Schubert que ses romances, et encore, grâce aux transcriptions de Liszt. C'était l'époque des variations les plus triviales sur les thèmes les plus vulgaires. Et tout à coup, au beau milieu de ces horreurs, s'élève le chant sympathique des *Romances sans paroles* de Mendelssohn. Elles produisirent, comme il a été dit plus haut, une vraie révolution. Parmi les œuvres de Mendelssohn ce sont les plus caractéristiques, celles

qui ont le plus de portée, et qui ont laissé le plus de traces. Après ces indications générales. M. Rubinstein n'entra guère dans les détails; il attira seulement l'attention sur le n° 3, op. 19, *Chanson de chasseur*; le n° 5, op. 53, *Chant choral populaire*; le n° 3, op. 62, instrumenté par Moschelès et exécuté aux funérailles de Mendelssohn, à Leipzig; le n° 5, op. 62, la plus belle des trois barcarolles vénitiennes. On ne peut guère se figurer un plus charmant tableau nocturne de Venise, du Lido, du Canale Grande, dans le silence entrecoupé seulement par les appels des gondoliers; le n° 6, op. 62, surnommé *Frühlingslied*; le n° 4, op. 67, surnommé *Sprinelied*; « surnommés », dit M. Rubinstein, « car jamais Mendelssohn n'a imaginé de leur donner une pareille dénomination ». Les deux cahiers de romances posthumes n'ont pas été exécutés.

Suivent les morceaux par lesquels M. Rubinstein a



MENDELSSOHN.

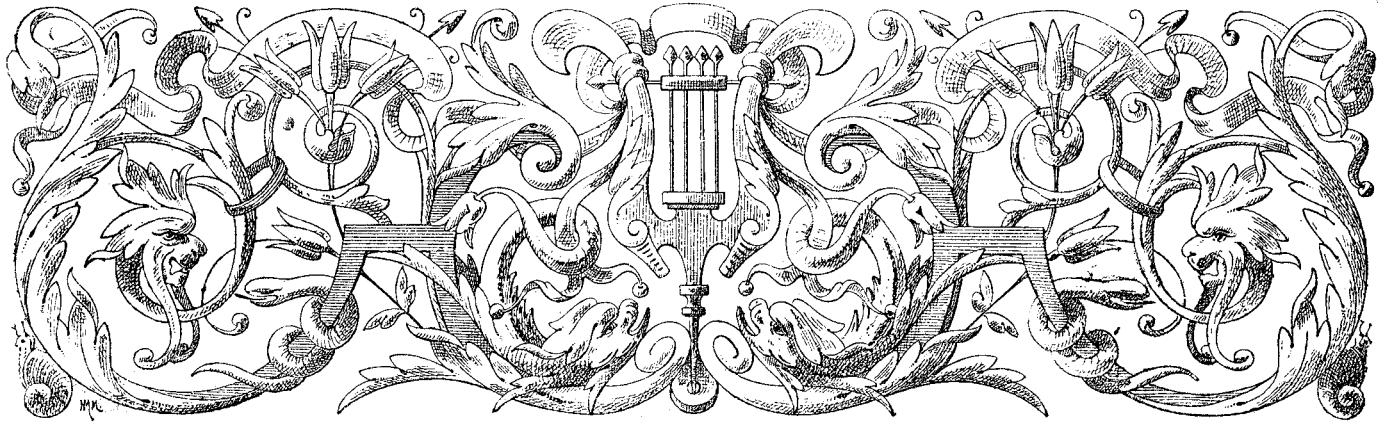
clos la série des œuvres de Mendelssohn. — *Variations sérieuses*, ainsi nommées pour les distinguer des variations banales alors exclusivement en vogue. — *Capriccio*, morceau vif, caractéristique et d'une grande surabondance de notes; surabondance à laquelle Mendelssohn était assez enclin, séduit par la technique de Hummel, de Weber, et parfois même de Moschelès; — un petit *Scherzo*, léger, aérien, rappelant un peu ceux des quatuors et des symphonies de Mendelssohn; — le *Rondo capriccioso*, exécuté depuis par tous les enfants en nourrice, morceau charmant et beaucoup plus neuf à l'époque où il apparut qu'à présent; — un autre *Caprice*, une *Fantaisie*, une *Étude* (« je vous en sers un peu de chaque espèce », dit M. Rubinstein), — et le *Presto Scherzando*, l'une des meilleures, si ce n'est la meilleure, des pièces de piano, remarquable par ses formes bien soutenues, son lyrisme et en même temps un enjouement point du tout banal et peu propice aux éditeurs.

En terminant, n'oublions pas que la musique de piano est redévable de sa régénération à Mendelssohn, qu'il lui a rendu sa distinction, et qu'il est l'auteur du *Songe d'une nuit d'été*. Voici comment Liszt commence son article critique sur cette œuvre: « Un jour, Goethe et Beethoven se promenaient ensemble. Tous ceux qui les rencontraient s'inclinaient respectueusement. Goethe répondait aux saluts, et dit enfin à Beethoven: « Quel ennui d'avoir une « si grande notoriété! » — Beethoven répliqua d'un air sombre: « Êtes-vous bien sûr que ce soit vous qu'on « salue? » Mendelssohn aurait pu dire la même chose à Shakespeare à propos du *Songe d'une nuit d'été*. Voilà, dit M. Rubinstein, ce que disait Liszt en parlant de cette œuvre, et pourtant il n'avait que peu de sympathie et même d'estime pour la musique de Mendelssohn. »

CÉSAR CUI.

(A suivre.)

Le Gérant, E. MÉNARD.



COURS

DE

LITTÉRATURE MUSICALE DES ŒUVRES POUR LE PIANO AU CONSERVATOIRE DE SAINT-PETERSBOURG¹

(SUITE)

IX

Schumann (1810-1856). — Schumann, la personnalité musicale la plus remarquable de l'époque moderne, se distingue par une supériorité réelle sur tous ses contemporains, à l'exception de Chopin. Sa carrière musicale suivit de près celle de Mendelssohn. Il introduisit dans la musique le romantisme, alors en grande vogue dans la littérature (Hoffmann, Byron, Walter Scott, Moore, Gautier, Delavigne, Lamartine, Hugo, etc.); il y introduisit aussi le sentiment intime, c'est-à-dire la subjectivité, qui, dans ses œuvres représente encore une qualité. Cette subjectivité existait encore chez Beethoven, mais elle avait alors pour objet l'humanité tout entière, tandis que chez Schumann, c'est lui-même, c'est sa propre personnalité qui est en jeu. Dans ses premières œuvres, Schumann se laissait entraîner vers la virtuosité du piano, mais c'était une virtuosité originale se rapprochant plutôt de celle de Chopin et de Liszt que de celle de Mendelssohn. Il la subordonnait toujours à l'idée musicale et n'en faisait usage que dans la mesure qu'il considérait comme nécessaire. L'héroïne de l'unique roman de sa vie, Clara Wieck, sa femme, dont il n'obtint la main qu'avec difficulté, était une excellente pianiste et fut jusqu'à un certain point la cause de son penchant pour la technique virtuosesque. Il rêvait à elle sous une forme musicale, s'inspirait des thèmes qu'elle lui donnait, et écrivait pour elle de brillantes pièces de concert. Malheureusement elle ne les exé-

cutait pas; elle n'aurait pas demandé mieux; mais là-dessus son père n'était pas d'accord avec elle.

L'Op. 1 appartient à cette catégorie d'œuvres brillantes : *Thème varié sur le nom Abegg (a, b, e, g, la, si bémol, mi, sol*; on sait qu'en allemand le nom des notes est figuré par des lettres); ces Variations sont dédiées à la comtesse Abegg. Mais dans toute cette virtuosité et ces effets brillants tout extérieurs l'individualité de l'auteur se dessine déjà par endroits, et la seconde Variation est même remarquable par la beauté de ses harmonies et la perfection de son double contrepoint. Ainsi débute l'homme qui seul, sans contredit, égala ensuite Beethoven dans les genres de Variations. — Op. 2. *Papillons*. Schumann, qui s'inspirait volontiers des scènes de carnaval, du mouvement des foules masquées et costumées qui circulaient dans les rues, leur consacra trois œuvres entières : *Papillons*, *Carnaval*, et *Faschingschwank aus Wien*. *Papillons*, œuvre pleine de charme et d'humour, est une sorte de farandole dans laquelle les masques défilent vivement l'un après l'autre; on y trouve le *Grossvater*, danse ancienne encore usitée actuellement en Allemagne aux noces d'or, commençant dans un mouvement lent et finissant par des



ROBERT SCHUMANN.

gambades. Vers la fin des *Papillons*, Schumann dépeint les parents qui au coup de six heures (la même note frappée six fois) emmènent du bal leurs enfants, bon gré mal gré (réunion du thème du *Grossvater* aux autres thèmes). C'est un tableau de genre incomparable et tout à fait charmant. Schumann est à la fois un poète romantique et un peintre de genre. L'œuvre 3, *Six Études d'après Paganini*, est de nouveau une œuvre de virtuosité; à cette époque le

1. Voir *l'Art*, 15^e année, tome I^{er}, pages 46 et 131, et tome II, pages 37 et 63.

talent génial de Paganini, son aspect étrange et démoniaque étaient en grande vogue. Schumann lui-même céda à cet entraînement, et, non content de rendre sur le piano la virtuosité du violon, il fit précéder ces *Études* de sept pages de texte dans lequel il explique les exercices convenables à faire pour les bien exécuter. Liszt a écrit également des *Études* de Paganini. — Op. 4. *Six Intermezzis* (sorte d'improvisation). Ces *Intermezzis*, de même que toutes les premières œuvres de Schumann jusqu'à l'Op. 20 approximativement, appartiennent à la catégorie de ses meilleures compositions, les plus claires, les plus saines, et ne se ressentent pas encore de la maladie mentale qui le conduisit dans une maison d'aliénés. Dans les *Intermezzis* l'unité de la forme et de la pensée disparaît, et fait place à un genre mosaïque, morcelé, et fragmentaire. Les couleurs les plus variées se succèdent sans transition (par exemple : dans le troisième *Intermezzo* plein de caprice insouciant apparaissent tout à coup huit mesures profondément contemplatives). Cette forme d'improvisation de l'*Intermezzo* est précisément un signe caractéristique du romantisme. — Op. 5. *Impromptu* (en réalité : Variations) sur un thème de Clara Wieck. Il commence par une basse sur laquelle Clara Wieck construisit un thème (peut-être bien cette basse fut-elle écrite par Schumann sur le thème déjà composé). Viennent ensuite le thème et les variations. — Op. 6. *Die Davidsbündler* (*les Compagnons du Davidsbund*, *Bund* signifie confrérie, association). Il a été dit ci-dessus que cette époque était essentiellement romantique, chez Paganini et chez Liszt dans l'exécution, chez Schumann dans la création. Schumann était le centre d'un groupe de jeunes gens constituant le *Davidsbund*, et se proposant comme objectif le mouvement en avant, le progrès, la guerre à la routine, aux philistins, non les Philistins de la Judée, mais le parti rétrograde, celui qui subordonne l'inspiration aux règles de la scolastique exclusivement. Schumann fit aux philistins une guerre acharnée par la voie de la polémique et celle de la musique ; il y figure sous deux personnalités : Florestan — impétueux, passionné, violent, et Eusebius, — tout rêveur. Les articles critiques de Schumann étaient également signés de ces deux pseudonymes. Les *Davidsbündler* consistent en dix-huit petites pièces figurant tantôt Florestan, tantôt Eusebius, tantôt les deux réunis ; le type de leurs personnalités respectives est admirablement observé partout. Les *Davidsbündler* commencent en *sol majeur* et finissent en *do majeur* ; cette œuvre n'a pas d'intégralité, elle n'a pas une forme déterminée ; c'est une série de conceptions variées, toutes fort belles sous le rapport de la mélodie, de l'harmonie et du rythme. — Dans la *Toccata*, Op. 7, nous retrouvons le caractère de la pure virtuosité. — Op. 9. *Carnaval*, peinture géniale de personnalités caractérisques, typiques, telles qu'on les rencontre dans les bals masqués. Il est construit sur quatre notes : *a*, *es*, *c*, *h*, — *la*, *mi bémol*, *do*, *si*, — (*Aesch* — nom de la maison de campagne de Schumann) ; Schumann s'y est surpassé dans les rythmes et la verve brillante. Le *Préambule* représente une salle de fêtes, immense, toute éblouissante de lumière, remplie d'une foule bigarrée de masques, qui vont et viennent, se faufilent et se bousculent dans tous les sens. Voici *Pierrot* — tout de blanc habillé, avec de longues manches, le chapeau en pain de sucre et faisant de grands bras avec des gestes automatiques ; Arlequin avec son vêtement collant, tout quadrillé, son petit masque et sa batte ; on le voit gambader en faisant claquer sa batte. Viennent ensuite une *Valse noble*, en mouvement lent, *Eusebius*, *Florestan*, *Coquette*, *Réplique*, le mystérieux *Sphinx* (posant le problème des quatre notes fondamentales en trois transposi-

tions différentes), *Papillons*, *Lettres dansantes*, *Chiarina*, (cette figure doit représenter Mme Schumann, peu satisfaite du goût de son mari pour les bals masqués), *Chopin*, personnage maladif, élégant, portant le cachet de l'aristocratie le plus raffiné ; *Estrella*, scène de jalouse ; *Reconnaissance*, *Pantalon et Colombine*, présentant le plus frappant contraste. *Colombine* toute tapageuse, et le flegmatique *Pantalon* la raisonnable si bien qu'à la fin elle s'apaise ; vient ensuite une vive et légère *Valse allemande*, arrêtée subitement par l'apparition fatale et démoniaque de Paganini et reprenant ensuite, dès qu'elle a disparu ; *Aveu*, *Promenade*, *Pause*, lorsque, l'orchestre cessant brusquement, toute la salle en rumeur et en mouvement se prépare à la fin du bal ; et enfin la *Marche des Davidsbündler contre les philistins* ; ceux-ci représentés par une reproduction chargée et pesante de la danse du *Grossvater*, et repoussés avec perte sous une grêle de notes. M. Rubinstein exécuta cette œuvre si colorée et si pleine de talent avec une telle maestria, un feu et un élan si entraînantes que, malgré le caractère pédagogique de ces séances, toute la salle, emportée par l'enthousiasme, éclata en applaudissements frénétiques et interminables.

Passant à la *Sonate en fa dièze mineur*, Op. 11, M. Rubinstein fait remarquer que, jusqu'ici, les œuvres de Schumann sont des pièces courtes, d'humeur gaie, et portant l'empreinte de la jeunesse, tandis que, maintenant, elles vont devenir plus importantes, plus sérieuses et plus profondes. La *Sonate*, sans être conçue dans les formes de rigueur, est néanmoins une œuvre exquise et pleine de fantaisie. Mais pour être appréciée dans tout son charme, elle demande à être étudiée de près et devient alors de plus en plus attachante. — Op. 12. *Fantaisiestücke*. Des huit pièces dont ils se composent, M. Rubinstein a désigné plus particulièrement : *Warum?* (*Pourquoi?*), petite pièce toute psychologique, à laquelle on pourrait appliquer cette phrase de Schiller : « C'est une question adressée au sort. » — *In der Nacht* (*Pendant la nuit*), œuvre capitale, étonnante et admirable description d'une nuit sombre, au cours de laquelle une pluie tiède se transforme en une tempête furieuse, accompagnée des gémissements du vent ; c'est une peinture divine, non seulement des convulsions de la nature, mais aussi de celles de l'âme humaine, dans laquelle les tempêtes sévissent avec la même violence ; la *Fabel* (*Conte*), que chacun peut interpréter à sa guise, mais dans laquelle M. Rubinstein croit reconnaître *la Cigale et la Fourmi* (le premier thème, tout paisible, représente la fourmi ; le second, très vif, la cigale ; les sonorités agitées de la partie du milieu dépeignent bien les misères de la cigale pendant les rigueurs de l'hiver, etc.) ; et, enfin, l'admirable conclusion : *Ende vom Lied* (*Fin de la chanson*). — Op. 13. *Douze Études symphoniques*, peut-être la plus remarquable composition de Schumann. Il a été dit plus haut que Beethoven a porté au suprême degré de la perfection la forme de la variation ; mais c'est à savoir si, dans ses *Études symphoniques*, Schumann ne l'a pas dépassé. Il est vrai de dire que les perfectionnements considérables de l'instrument du piano ont fourni à Schumann de plus amples ressources. Il est à supposer qu'il a donné à ces *Études* la dénomination de *symphoniques* parce qu'il s'efforçait de les instrumenter sur le piano même, en choisissant pour chaque variation les sonorités conformes à celles de l'instrument qu'il rêvait. — Op. 16. *Kreissleriana*. Kreissler est un type de Hoffmann ; c'est une nouvelle reproduction de Florestan et Eusebius, un mélange d'élangs d'enthousiasme et d'accès de réverie. Malgré tous ses côtés charmants, la *Kreissleriana* n'est pas la plus remarquable des petites compositions de Schumann, tandis que l'Op. 17 : *Fantaisie*, est la

plus remarquable de ses grandes compositions, écrites en forme de Sonate. En l'exécutant, on subit son influence poétique et rêveuse. « D'ailleurs, dit M. Rubinstein, lorsqu'il s'agit de Beethoven et de Schumann, on est tenté de dire après chacune de leurs compositions que la dernière exécutée est la plus remarquable. » — Dans l'Op. 18 : *Arabesque*, Schumann revient à sa forme favorite, en deux thèmes. Sa dénomination provient du nom des Arabes, qui aimait les ornements jusque dans l'architecture. Schumann, de même, en décore sa musique. — Op. 20. *Humoreske*. L'humour y consiste dans les changements de disposition d'esprit les plus vifs et les plus inattendus, dans les transitions les plus brusques du caractère vigoureux dramatique et héroïque, au caractère léger de la gaieté et de la fantaisie ; dans tous ces morceaux humoristiques, on retrouve les mêmes frappantes oppositions ; remarquons surtout, dans le n° 2, le passage subit d'un beau lyrisme à une véhémence rude ; et dans la conclusion du dernier numéro, après une phrase d'un sentiment très noble, l'apparition inopinée d'une sorte de facétie étrange dont l'effet détruit complètement l'impression produite par l'admirable musique qui précède. — Op. 21. *Novelle* (petits contes, petites nouvelles en musique). Dans le milieu de la première, nous trouvons des modulations admirables et très originales (de *si majeur* en *ré bémol majeur*, et surtout de *fa majeur* en *sol bémol majeur*), qui rachètent le second trio, assez faible. Il y a tout lieu de croire que la seconde *Novelle* est construite sur un programme quelconque. On le devine aux changements à vue de l'inspiration, changements que Schumann, d'ailleurs, affectionnait toujours. La cinquième démontre à l'évidence combien il est dangereux d'écrire de la musique à programme sans un programme bien déterminé. Elle commence par une Polonaise, à laquelle succède une phrase toute mystérieuse, puis la Polonaise revient et fait place de nouveau à une pensée abstraite, et ainsi de suite. Impossible de s'y faire. Chacun des épisodes est superbe, mais la Polonaise n'y a que faire, et il est difficile de dire s'il eût été préférable de la retrancher ou de la conserver en retranchant tout le reste. Cela dit, Schumann avait évidemment le droit d'écrire ce qui lui passait par la tête. — Op. 22. *Sonate n° 2*. Elle est écrite dans des formes plus classiques que la première, mais elle lui est inférieure comme musique. Son Scherzo est très concis. — Op. 23. *Nachtstücke*. Ce ne sont pas des *nocturnes* dans le genre lyrique et sentimental, mais des peintures de la nuit représentée sous différents aspects. La dernière pièce, seule, a le caractère d'un nocturne tel que nous avons l'habitude de le concevoir ; la première est une sorte de marche ; la troisième est pleine de verve. — Op. 26. *Faschingschwank aus Wien* représente le carnaval en Autriche dans tout son entrain. Il consiste en cinq numéros : le premier, Allegro, dépeint la gaieté bruyante de la rue et de la foule ; le deuxième est une Romance pleine de charme intime. Elle doit représenter quelque masque oriental tout désolé. C'est ainsi, du moins, que l'interprète M. Rubinstein, d'après le coloris oriental de la musique. Le troisième, Scherzino, est d'une mutinerie et d'une gaieté effrénées, caractère qui se rencontre rarement chez Schumann et presque exclusivement dans ses scènes de carnaval. La quatrième, Intermezzo, page admirable, éminemment dramatique, est l'une des meilleures de Schumann, mais elle est assez déplacée dans les Scènes de carnaval ; le n° 5, Finale, représente, comme le premier morceau, la scène bariolée d'une masquerade dans la rue. — Op. 28. *Trois Romances*. La seconde, en *fa dièze majeur*, d'un caractère lyrique, accuse d'une manière frappante l'individualité de Schumann ; la troisième, en *si majeur*, a un caractère tout

opposé, exclusivement dramatique. — De l'Op. 32, *Vier Klavierstücke*, M. Rubinstein n'a exécuté que la Gigue, d'un rythme que nous avions commencé à oublier depuis les dernières séances, et une *Fughetta*. — De l'Op. 82, *Waldscenen (Scènes des bois)*, comme des œuvres suivantes, M. Rubinstein n'a exécuté, faute de temps, que quelques pièces caractéristiques. Ces morceaux sont, pour la plupart, des scènes de chasse. Que de grâce dans *Einsame Blumen (Fleurs solitaires)*, dans *Verrufene Stelle (Lieu maudit)* ! Quelle fidèle interprétation musicale de l'épigraphie : « Ici s'épanouissent les grandes fleurs pâles comme la mort ; une seule, parmi elles, brille d'une teinte de pourpre. Ce n'est pas le soleil qui la colore ; les rayons du soleil n'ont jamais pénétré jusqu'à elle ; cette teinte pourpre lui a été communiquée par la terre imprégnée de sang humain. » Quel charme exquis dans le *Vogel als Prophet (l'Oiseau prophète)*, qui prédit au chasseur une journée de beau temps. — M. Rubinstein exécuta ensuite le n° 9 seulement des *Bunte Blätter (Feuilles bigarrées)*, Op. 99, puis neuf petites pièces choisies dans les vingt pièces composant les *Albumblätter (Feuilles d'album)*, Op. 124. Le n° 2, *Leidesahnung (Pressentiment de tristesse)*, est d'une inspiration profondément vraie et sentie. Il passa ensuite à la série des scènes de la vie enfantine, genre créé par Schumann. Ces pièces n'ont pas été destinées à être jouées par les enfants, mais à retracer le tableau de la vie enfantine sous ses formes les plus gracieuses. Il est à présumer qu'en les écrivant Schumann avait en vue un petit enfant de six à sept ans, pas plus. Les œuvres de cette série sont assez nombreuses. — Op. 15. *Kinderscenen (Scènes d'enfants)*, treize petites pièces ; Op. 68, *Album für die Jugend (Album pour la jeunesse)*, quarante-trois petites pièces ; *Kinderball (Bal d'enfants)*, Op. 130, six petites pièces, etc. M. Rubinstein n'en a exécuté que le premier cahier, peut-être le plus beau, accompagnant cette exécution des remarques suivantes : dans le n° 4, *Bittendes Kind (Enfant suppliant)*, il semble qu'on voit devant soi ce pauvre petit homme qui se tient debout d'un air suppliant. Le n° 7, *Träumerei (Rêverie)*, a été transcrit de mille manières et pour tous les instruments, arrangé pour quatuor avec sourdines, pour orchestre, etc. ; mais son meilleur aspect est celui dans lequel Schumann l'a écrit, pour le piano. Dans le n° 9, *Ritter von Steckenpferd (le Chevalier à cheval sur une canne)*, avec quelle vérité est rendu l'enchanteur du gamin qui croit très bien, à cheval sur son petit bâton, faire le tour du Sahara ! N° 11, *Fürchtenmährchen (Conte à faire peur)* ; comme on reconnaît bien un enfant effrayé qui se cache dans les jupons de sa mère. Le n° 12, *Kind im Einschlummern (Enfant qui s'endort)*, ne se termine pas sur la tonique ; l'enfant s'endort tout à coup, il faut se taire ; la musique reste suspendue. Dans le n° 13, *Der Dichter spricht (le Poète parle)*, Schumann s'est évidemment représenté lui-même.

Schumann a considérablement restreint les formes du piano, mais il est juste de dire que dans ces petites pièces il est génial, c'est ce qui n'est pas le cas de ses nombreux imitateurs qui, ne sachant, soit par ignorance, soit par incapacité, employer les formes larges, s'en firent les détracteurs. Il y aurait bien des choses à dire là-dessus, mais cela nous mènerait trop loin. Schumann affectionnait beaucoup les retards harmoniques, et il lui arrivait quelquefois d'abuser du même rythme et de le rendre monotone en le prolongeant pendant des pages entières. Quelque digne qu'il soit de notre admiration, n'oublions pas que d'autres en sont dignes aussi et méritent aussi d'être placés très haut.

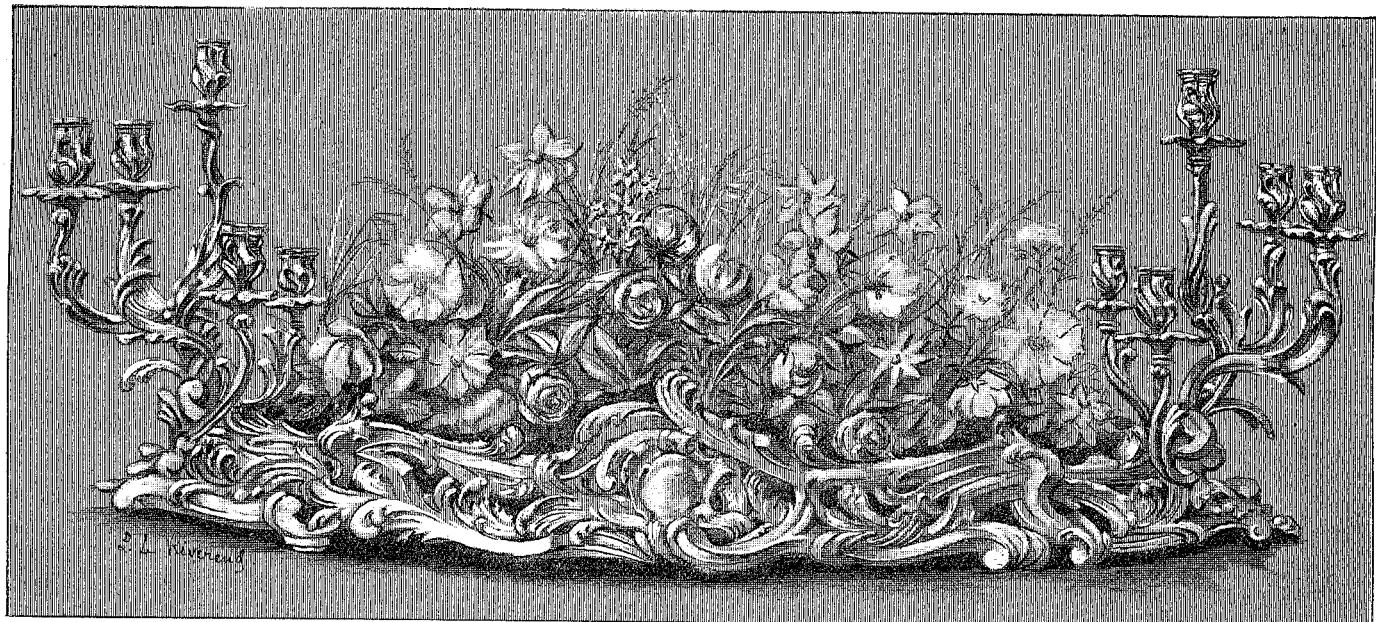
En terminant, M. Rubinstein a exécuté trois des six *Studien für Pedal-Flügel (Études pour piano-pédalier)*,

Op. 56, écrites en forme de canon. Le premier canon est à l'unisson; le second, à la quinte; le troisième, à l'octave. M. Rubinstein les a exécutées comme sur deux claviers, en accentuant fortement les basses, qui, dans le piano-pédalier, sont faites par le jeu des pieds. Malgré la forme sévèrement savante du canon, ces trois Études sont

admirablement charmantes et la profonde érudition de la forme ne s'y fait pas remarquer. Il existe peu de musique en forme de canon qui soit aussi agréable à entendre.

CÉSAR CUI.

(*A suivre.*)



SURTOUT DE TABLE EN ARGENT DE STYLE LOUIS XV,
par André Aucoc. (Exposition Universelle de 1889.)

L'ORFÈVRERIE CIVILE A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889

Décidément, la manière des Germain ou de Meissonnier n'a plus de secret pour nos orfèvres; sous leurs doigts agiles, les profils contournés se modèlent avec une aisance et une grâce admirables, les feuillages se crispent et se recroquevillent avec une fantaisie pleine d'imprévu, et quelque grand seigneur de la cour de Louis XV ou l'une des favorites du roi elle-même n'aurait eu aucune peine à découvrir à l'Exposition un service de table ou une garniture de toilette à son goût; ils y auraient même trouvé du style rocaille, plus rocaille que celui qu'ils chérissaient, que nous chérissons, que j'aime moi-même, et agrémenté parfois du sel de quelque solécisme. Mais est-ce à la visite des boutiques des orfèvres à la mode au siècle dernier qu'on nous avait conviés? ou bien était-ce à l'exposition en raccourci, au résumé des efforts de notre siècle dans le noble art de l'orfèvrerie? Il est permis d'en douter. Il me semble, — et je ne suis pas le seul à avoir cette impression, — que nos maîtres parisiens pratiquent par trop la politique du renoncement, cèdent trop à la mode, qui veut que tout soit XVIII^e siècle; c'est vraiment trop d'abnégation, et se maintenir plus longtemps dans une pareille voie serait donner à entendre qu'ils sont impuissants à créer quoi que ce soit d'original. Je commence à croire que nous sommes destinés à voir refleurir successivement tous les styles, reproduits, du reste, avec une fidélité et une habileté de main incomparables, et que le XIX^e siècle se terminera sans que nous soyons sortis de l'ornière de l'imitation. Qui sait? Il y a quinze ans, on pouvait encore dire que l'ameublement du premier Empire n'était peut-être pas l'une des inventions de nature à donner à nos arrière-petits-enfants une haute idée de notre idéal artis-

tique au commencement de ce siècle; maintenant, il n'est plus permis de formuler un jugement aussi déplacé sur les chaises en forme de lyre, les fauteuils ornés de têtes de cygnes ou de canards, les lavabos inspirés des autels antiques, les guéridons juchés sur des griffes de lion, tous objets ressemblant à l'antiquité classique aussi fidèlement, à peu près, que les pendules troubadours rappellent le mobilier du Moyen-Age. Quiconque oserait publiquement émettre un tel avis aurait contre lui tout le monde, tous les gens bien élevés qui suivent le courant et qui, demain, adoreront les femmes à turbans si les turbans reviennent à la mode. Du reste, nous avons encore du pain sur la planche, comme on dit vulgairement. Quand nous aurons assez du premier Empire, nous passerons à la Restauration, et le style Louis-Philippe aura notre préférence quand son ainé aura cessé de plaire. Braves marchands de meubles d'occasion qui conservez jalousement toutes les épaves de ces époques préhistoriques qui eurent sur nous l'avantage de posséder un style, ne brûlez pas tous vos vieux secrétaires, vos vieilles tables de nuit: un jour viendra que ces acajous informes et vermoulus vous vaudront une fortune.

J'avoue que cette façon de remâcher constamment l'histoire de France, de refaire perpétuellement du neuf avec du vieux n'est pas de mon goût, et qu'il est de par le monde certaines personnes beaucoup plus compétentes que moi en la matière qui déplorent également un pareil état de choses; sans en voir la fin d'une façon précise, on espère que de l'excès du mal naîtra quelque jour le bien, et qu'à force de nous frotter à ce bagage tant soit peu archéologique, après lui avoir repris un à un ses procédés, un



COURS
DE
LITTÉRATURE MUSICALE DES ŒUVRES POUR LE PIANO
AU CONSERVATOIRE DE SAINT-PÉTERSBOURG¹

(FIN)

X

Chopin (1809-1849). — La personnalité de Chopin est remarquable sous tous les rapports. Il est Polonais et sa musique est purement subjective; mais l'objet de sa musique, c'est la nation polonaise tout entière. Maladif, phtisique, d'une nature fine et poétique, il aimait à se tenir à l'écart de la foule, entouré seulement d'un groupe d'admirateurs et surtout d'admiratrices. Tout ce qu'il a écrit est typique, et c'est peut-être là le trait le plus saillant de son talent. Il a des imitateurs jusqu'à ce jour, et quiconque a écrit après lui des Études, des Ballades, des Nocturnes, est inévitablement tombé dans le genre Chopin. « Je vous en jouerai le plus possible, dit M. Rubinstein, car jamais on ne pourra assez aimer Chopin. » La qualité rare qu'il avait d'apprécier ses propres capacités à leur juste mesure l'empêcha de jamais sortir du cadre de la musique du piano.

Presque tous les compositeurs ont écrit des opéras, des symphonies, des quatuors. Seul, Chopin s'est contenté de la musique de piano, à quelques rares exceptions près; telles qu'une sonate pour violoncelle, écrite en mémoire de son ami Franchomme, — un trio, œuvre de sa jeu-

nesse, à laquelle il n'attachait pas trop d'importance, — et seize romances sur texte polonais. Chopin est le génie du piano, et chaque note écrite par lui nous est chère. Ses premières œuvres, quoique inférieures aux suivantes, et n'offrant pas tout l'intérêt auquel on s'attend après les complications harmoniques et rythmiques de Schumann, contiennent déjà, néanmoins, les premières lueurs des futurs rayons de son génie.

L'Op. 1, un *Rondo*, œuvre relativement faible, présente cependant des côtés dignes d'attention au point de vue de l'originalité de la mélodie et de la technique du piano. Chez les autres compositeurs, on trouve un emploi du piano plein d'intérêt et excellent; mais Chopin tire un parti exceptionnel de la sonorité de l'instrument; on peut dire de Chopin qu'il est l'âme du piano.

— Op. 2. Les *Variations sur La ci darem la mano* n'étant en quelque sorte qu'un tribut à la mode et n'offrant rien d'individuel, furent omises par M. Rubinstein.

— Dans l'Op. 5,

Rondeau à la mazur, commence à se révéler déjà le caractère propre de Chopin; mais on y ressent cependant l'influence de l'époque, et les passages qui s'y trouvent semblent étrangers à l'œuvre. La nature de Chopin se dévoile complètement dans son tout premier Nocturne. (Op. 9. *Trois Nocturnes*, dédiés à M^{me} Pleyel, qui partageait alors avec Clara Wieck la première place parmi les pianistes.)

¹. Voir *l'Art*, 15^e année, tome I^{er}, pages 46 et 131, et tome II, pages 37 et 63, et 16^e année, tome I^{er}, page 142.



FRÉDÉRIC CHOPIN.

Le second de ces Nocturnes (en *mi bémol majeur*) est très connu et a été transcrit pour tous les instruments imaginables. Parmi les neuf Mazurkas (Op. 6 et 7) exécutées ensuite, M. Rubinstein signale particulièrement les harmonies intéressantes du trio de la troisième mazurka. — Études. — *Douze Études*, Op. 10, et *douze Études*, Op. 25. Chopin est typique dans les Études comme dans les Ballades, les Mazurkas, les Nocturnes, et généralement tout ce qu'il a écrit. Avant lui, les Études ne servaient qu'au développement de la technique; il sut y introduire la grandeur et l'inspiration. D'autres essayèrent

de les imiter, et l'on vit apparaître les Études à programme, telles que, par exemple, celles de Henselt : *Orage, tu ne me sauras abattre*, *Si oiseau j'étais*, etc. Celles de Chopin ne portent aucune dénomination; par leur forme, elles ont droit à la qualification d'Études, mais leur programme n'est pas indiqué, ce qui est préférable; plus la pensée musicale est profonde, moins il est possible de l'exprimer par des paroles sans nuire à sa vigueur. Sans programme, la musique peut plus contenir et plus donner. M. Rubinstein choisit parmi les Études de Chopin les plus caractéristiques. La toute première, en



FRÉDÉRIC CHOPIN.

do majeur, déjà remarquable, non seulement par la technique, mais aussi par l'essor superbe de la pensée dans le thème de la basse. La technique seule se serait contentée des passages exclusivement en les faisant exécuter par les deux mains à l'octave. La troisième, en *mi majeur*, est très connue. Aucun programme, si vaste qu'il fût, n'eût suffi à remplir le cadre de cette divine musique. La cinquième, en *sol bémol majeur*, surnommée l'Étude pour les touches noires, car en effet les touches noires y prédominent, est une sorte de gracieux badinage. On peut l'exécuter aussi sur les touches blanches seulement, exercice technique excellent pour les doigts, dit M. Rubins-

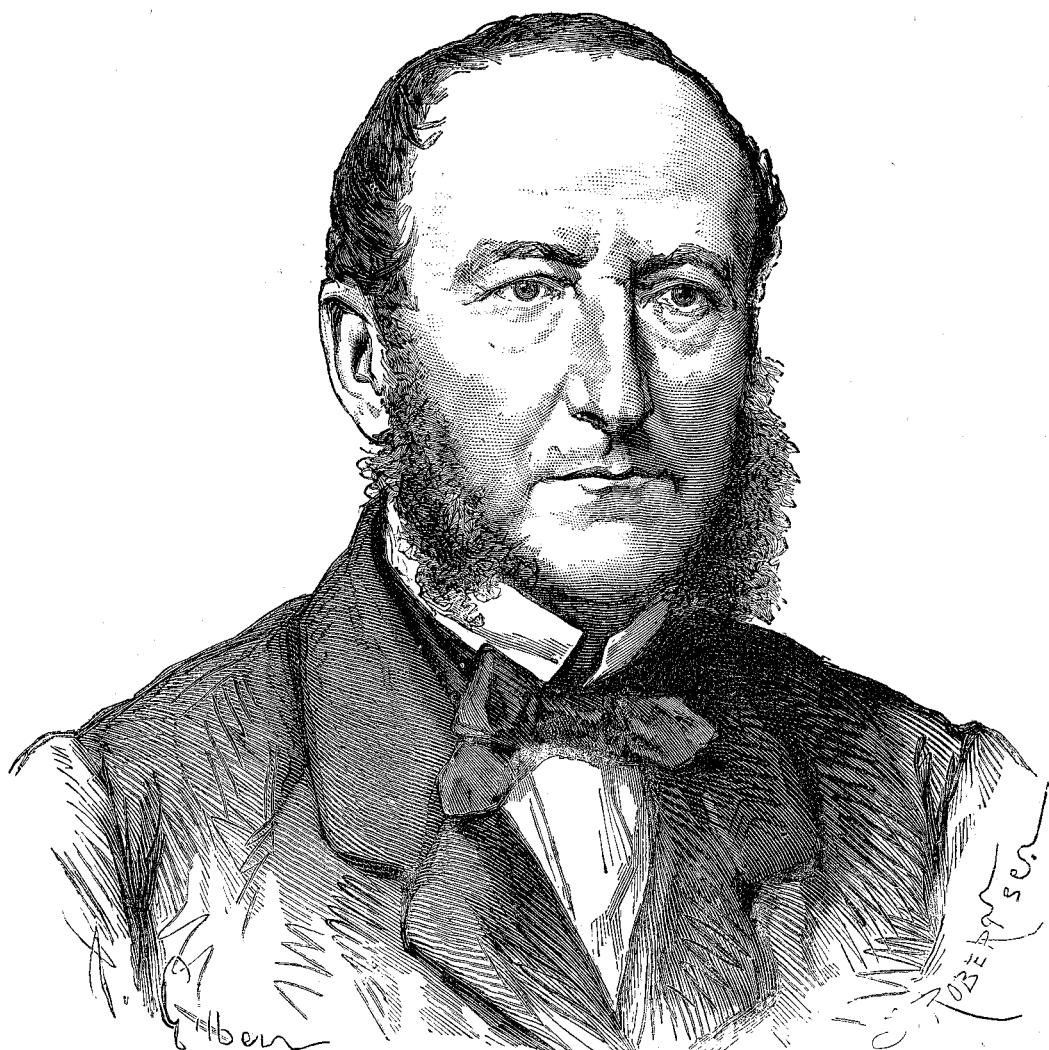
tein, en recommençant cette étude en *sol majeur*. La sixième, en *mi bémol mineur*, ne se prête à aucune définition, à aucune description; on ne sait ce qu'il faut admirer le plus: la beauté de la mélodie ou le charme de la marche harmonique. Le N° 9, en *fa mineur*, pleine de dramatisme, ne se prête pas davantage à la description; le N° 11, en *mi bémol majeur*, tout en arpèges brillants, est d'une superbe inspiration musicale; le N° 12, en *do mineur*, est un véritable poème dramatique. — Dans la deuxième série des études de Chopin (Op. 25), M. Rubinstein exécuta le N° 1 en *la bémol majeur*, le N° 2 en *fa mineur*, à propos duquel il fit remarquer à ses auditeurs

qu'il le jouait exactement tel que Chopin l'a écrit, et non tel qu'on le joue habituellement. Cette étude est écrite en 4/4. Sur chaque temps, la main droite fait un triolet de croches. M. Rubinstein, accentuant légèrement la première note de chaque triolet, conservait ainsi à l'Étude le caractère de son rythme. Mais, en même temps, les triolets de noires à la basse tombant toujours sur la moitié d'un temps, il en résulte une extrême difficulté pour l'exécution, et qui exige une indépendance des mains peu ordinaire. C'est pour éluder cette difficulté qu'habituellement on accentue seulement le milieu de la mesure, ce qui transforme le 4/4 en 6/4; méthode infiniment plus facile, mais aussi moins correcte. N° 7, en *do dièze mineur*; une musique comparable à celle-là ne se rencontre guère, si ce n'est chez Beethoven. N° 10, en *si mineur*; N° 11, en *la mineur*, et N° 12, en *do mineur*. Les deux dernières, telles que les exécuta M. Rubinstein, représentaient une véritable tempête, un terrible choc des éléments. — Op. 12. *Variations brillantes* sur le Rondeau favori : *Je vend des scapulaires*, tiré de l'opéra *Ludovic*, composé par Hérold et Halévy, opéra fort en vogue alors. Ces jolies Variations, écrites dans un style tout différent de celui du temps, sont sensiblement supérieures aux premières Variations de Chopin sur *La ci darem la mano*, bien qu'on y trouve encore quelques sacrifices à la mode. L'on s'étonne de trouver chez Chopin ce genre de morceaux de salon côté à côté avec des œuvres aussi profondes que les Études, qui les précédèrent, et les Nocturnes, qui vinrent ensuite. Il eût semblé qu'emporté par son génie si loin de ce niveau, il lui eût été impossible d'y revenir. Cependant Chopin y revient et se remet à nouveau à la composition de pièces de salon. C'est la conséquence des exigences de l'existence dans une ville immense comme Paris, où le goût se porte vers les effets brillants tout extérieurs et superficiels. — Op. 15. *Trois Nocturnes*. Impossible de comprendre comment le premier a pu être écrit après ces Variations d'un caractère si léger; le second est très populaire et cher à toutes les dames; quant au troisième, on ne peut que s'incliner avec une profonde admiration. — Op. 17. *Quatre Mazurkas*. La dernière est remarquable par son étrange conclusion; écrite en *la mineur*, elle finit par l'accord de sixte en *fa majeur*. — Op. 18. La première *Valse* est une véritable valse de salon. Plus tard, Chopin en écrivit de bien différentes. — Op. 20. *Premier Scherzo*. Scherzo par la forme seulement (composé de deux figures et un trio), et tout empreint d'un profond dramatisme. Après cette œuvre capitale paraît encore une agréable pièce de salon : l'Op. 22, grande Polonaise brillante, précédée d'un *Andante spianato*; puis, de nouveau, une œuvre de premier ordre : la première *Ballade*, Op. 23. Chopin est le créateur de ce genre. Après lui, on a écrit beaucoup de Ballades, et même de Ballades à programmes. Mais leur contenu est assez maigre, tandis que Chopin raconte une infinité de choses sous le modeste titre de Ballade et sans aucun programme explicatif. — Op. 26. *Quatre Mazurkas*; la deuxième écrite sur des modes grecs, et la quatrième, surtout vers la fin, constituant un véritable poème. — Op. 29. *Deux Polonaises*. Il est à remarquer, dans chaque œuvre nouvelle de Chopin, qu'il prend de moins en moins en considération le goût du public, et se renferme de plus en plus dans le cercle intime de ses plus proches amis, de ceux qui savent le mieux le comprendre et l'apprécier. Il écrit exclusivement pour eux et pour lui-même. Tout un monde sépare déjà la première de ces deux Polonaises (en *do dièze mineur*) de la précédente (Op. 22); celle-ci était écrite pour le public, pour le succès; l'autre, Op. 29, est uniquement et purement musicale. Quant à la seconde,

toute dramatique (*mi bémol mineur*), il est difficile de trouver des termes pour en décrire la splendeur; Chopin s'y révèle comme le véritable rhapsode de sa patrie. — Op. 27. *Deux Nocturnes*; tous deux d'un coloris uniforme. Quoique charmant, le deuxième semble un peu douceâtre après le profond sentiment du premier. — Op. 28. *Vingt-quatre Préludes*. Cette œuvre de Chopin est absolument unique; elle devrait, de même que le clavecin bien tempéré de S. Bach et les sonates de Beethoven, être le *vade mecum* de tout musicien. Les *Préludes* consistent en petites pièces très courtes, mais divines; en les exécutant, on oublie l'existence du monde tout entier. Quelle variété infinie on y trouve! Quelle grâce dans les N°s 3, 5, 7, quel dramatisme et quelle passion dans les N°s 18 et 24, quel sentiment tragique et poignant dans le N° 22! Malgré leur forme d'esquisses, le fond est plein de signification: le N° 2 est tout un poème; le N° 7, un *Requiem*; le N° 20, une Marche funèbre en treize mesures. Que d'originalité dans la conclusion sur le septième dans le N° 23! Le N° 10 est le plus connu; la partie du milieu a donné lieu à différents commentaires; on a voulu voir, par exemple, dans les notes répétées continuellement et régulièrement une image de la pluie; mais les explications sont de peu d'importance en comparaison de la musique, qui, dans ce prélude, est admirable. Chopin n'eût-il écrit que ces Préludes, ils eussent suffi pour l'immortaliser; mais il a écrit beaucoup d'autres œuvres également belles et immortelles. L'œuvre 29, *Impromptu*, est fort charmante, mais pâlit devant les Préludes. — Op. 30. *Quatre Mazurkas*. La fin de la troisième est intéressante par l'alternance du *majeur* et du *mineur*; la fin de la quatrième par une série fort peu scolaire de quintes parallèles. Et cependant, impossible de les condamner, car elles sont charmantes. — Op. 31. *Deuxième Scherzo*, très connu, trop joué, plein d'effet. — *Deux Nocturnes*, Op. 32. Quant au premier (*si majeur*), par suite de l'inexactitude des premières éditions, l'on n'est pas d'accord sur la conclusion, est-elle en *majeur* ou en *mineur*? Le *mineur* semble le plus vraisemblable, s'adaptant mieux au caractère dramatique du Nocturne, et lui prêtant de l'originalité, précisément parce qu'il est écrit en *majeur*. — Op. 33. *Quatre Mazurkas*. Tausig exécutait la seconde avec des floritures ingénieuses, mais superflues. A la fin de la dernière se trouvent deux notes répétées, écrites à la clef de *sol*, mais qui doivent être exécutées par la main gauche. Dans l'une des éditions, ces notes ont été mises par erreur à la clef de *fa*, ce qui les transporte plus bas d'une octave plus une sixte, et sonne d'une manière étrange, mais sans trop contrarier le sens musical. — Op. 34. *Trois Valses brillantes*. Le mot « brillant » a probablement été ajouté par l'éditeur pour attirer les acheteurs, car la deuxième Valse est d'une expression tendre et non brillante. — Op. 35. *Sonate*. Son exécution a de nouveau provoqué un tonnerre d'applaudissements. Et, en vérité, il est impossible de décrire l'effet de rapprochement, puis d'éloignement produit dans la Marche funèbre, de même que la rafale furieuse du Finale. — « L'Op. 36, *Deuxième Impromptu*, dit M. Rubinstein, est lié à mes souvenirs personnels. C'est en 1841, j'avais alors onze ans, que je fus présenté à Chopin. Il me joua cet Impromptu d'après le manuscrit. Bien que je ne fusse alors qu'un gamin, cette entrevue avec Chopin produisit sur moi une impression telle qu'à l'heure qu'il est je m'en rappelle toutes les circonstances : et cet appartement au rez-de-chaussée, rue Tronchet, n° 5, et le piano à queue de Pleyel, couvert d'un drap vert et placé au beau milieu de la chambre, et, sur le piano, un objet donné par le roi Louis-Philippe à Frédéric Chopin. » — Op. 36. *Deux Polonaises*. Quel

contraste entre la première et la seconde, et que de fois Chopin nous donne lieu d'admirer sa variété et son charme inépuisables! Il existe six volumes de ses œuvres, à quelque page qu'on les ouvre, on ne peut résister à la séduction qui vous prend; on voudrait tout jouer; il n'en est pas ainsi des autres compositeurs, où il y a à prendre et à laisser. — Op. 37. *Deuxième Ballade*, dédiée à Schumann. Par la nature même de sa musique, on reconnaît à l'évidence qu'elle lui était destinée. Quelle étonnante richesse de conception sous cette modeste dénomination de Ballade! — Op. 40. *Deux Polonaises*. Elles représentent tout le passé et le présent de la nation polonaise. « C'est du moins mon sentiment, et c'est peut-être un paradoxe, dit M. Rubinstein; mais il ne vous semblera pas étrange lorsque vous entendrez cette musique. Cer-

taines personnes, telles que Hanslick, par exemple, affirment que la caractéristique musicale est inadmissible; quant à moi, il me semble impossible d'exprimer la pensée dans une langue quelconque plus clairement que dans ces deux Polonaises. » — Op. 41. *Quatre Mazurkas*. La troisième, en *si majeur*, originale et charmante, est une sorte d'*Obertas* (danse rustique polonaise). — Op. 42. *Valse* très connue, tout à fait gentille et délicieuse. — Op. 43. *Tarantelle*. « Combien, dit M. Rubinstein, elle est charmante au point de vue musical et exempt de banalités; et combien l'on y trouve de belles harmonies dont les Italiens n'auraient jamais eu l'idée, même en songe! » — Op. 44. *Polonaise*; on aurait pu l'appeler une *Fantaisie*, ne fût-ce qu'en raison de la *Mazurka* qui s'y trouve intercalée. — Op. 45. *Prélude*, charmant entre les plus char-



THALBERG.

mant, rêverie poétique admirable. — Op. 47. *Troisième Ballade*, qu'on pourrait désigner comme italienne, à cause du caractère italien de son thème. — Op. 48. *Deux Nocturnes*, joués par M. Rubinstein sans autre commentaire que cette exclamation: « Ils sont vraiment superbes! » — Op. 49. *Fantaisie*. M. Rubinstein l'exécuta en renforçant par une addition assez considérable le déchaînement d'orage voulu par Chopin; c'était probablement un effet rétrospectif des idées ultra-virtuosesques de sa jeunesse; mais il observa tout de suite: « Je ne vous conseille pas de jouer comme je viens de jouer; je suis un vieil invalide, ma carrière est finie; quant à vous, jouez comme c'est écrit. » — Op. 50. *Trois Mazurkas*. La seconde est adorable par sa mélodie; la troisième, par ses harmonies et sa facture. C'est une composition grandiose dans laquelle il ne reste de la mazurka que le mouvement et le rythme. Vers la fin se trouvent les suites d'harmonies les plus intéressantes, bien qu'un peu tourmentées. — L'Op. 51,

Troisième Impromptu; l'Op. 52, quatrième *Ballade*, et l'Op. 53, *Polonaise*, furent exécutés sans aucun commentaire. — Op. 55. *Deux Nocturnes*. Il est assez curieux d'observer qu'à partir du premier de ces Nocturnes (en *fa mineur*), la note douloureuse, tragique et parfois héroïque, s'efface chez Chopin. Dans toutes ses dernières œuvres dominent la rêverie, le charme entraînant, les modulations neuves, ingénieuses et originales. On peut le remarquer dès le second Nocturne de cette œuvre, de même que dans la première *Mazurka* de l'œuvre suivante, Op. 56 (*Trois Mazurkas*, dont la seconde est un fougueux *Ober-*
tas). — Op. 57. *Berceuse*. On l'exécute le plus souvent avec beaucoup de sentiment, tandis qu'elle ne renferme que « le duvet des pensées d'un enfant ». — Op. 58. *Sonate*, en *si mineur*. Plus connue et plus fréquemment exécutée que la *Sonate* en *si bémol mineur*, elle lui cède le pas malgré toutes ses qualités, surtout sous le rapport de la forme. La première partie de la *Sonate* n'a pas de con-

clusion ; le milieu abonde en modulations quelque peu maladives quoique belles et intéressantes, mais le second motif le rachète de beaucoup et vaut « tout l'or du Pérou ». Le Scherzo, qui est laconique, consiste en deux motifs seulement, sans trio. C'est plutôt un Impromptu, écrit avec infiniment de charme, mais non dans le style sérieux qui convient à une Sonate. Le Largo est remarquable par ses modulations à l'infini. Dans le Finale, qui est superbe, on s'étonne un peu de voir l'énergique motif du commencement conduire à des passages de virtuosité. — Op. 60. *Trois Mazurkas*, écrites pour la fondation d'une maison d'éditeur à Berlin. — M. Rubinstein les entendit pour la première fois, exécutées par Mendelssohn d'après le manuscrit, en 1845, alors qu'avec son frère il rendait visite à Mendelssohn le dimanche. M. Rubinstein exécuta ensuite la *Barcarolle*, Op. 61; *Deux Nocturnes*, Op. 62 (dans le premier, Chopin s'abandonne à tout le charme enivrant des effets de sonorité du piano); *Trois Mazurkas*, Op. 63; *Trois Valses*, Op. 64, et une *Fantaisie-Impromptu*, Op. 66. Quant aux œuvres posthumes de Chopin, il exécuta seulement une *Polonaise*, écrite probablement dans sa jeunesse. M. Rubinstein termine enfin ses séances sur Chopin par l'exécution des admirables *Études* écrites pour la *Méthode des Méthodes* de Moschelès et de Fétis, simultanément avec les compositeurs les plus considérables de cette époque, et dit en terminant : « Après la mort de Chopin, on pourrait croire que les forces créatrices en musique ont été épuisées. Dans tout ce qui a été écrit après Chopin, on peut trouver de l'intérêt, du coloris, mais pas de création. »

XI

Faute de temps, M. Rubinstein n'a pu s'arrêter à tout un groupe de compositeurs tels que Clémenti, Steibelt, Dussek, Hummel, Field, Moschelès, Kalkbrenner, Herz. Leur objectif unique était la virtuosité, le brillant, l'effet ; chez eux la technique tenait lieu de l'inspiration ; ils jouirent d'un immense succès, et l'éclat tout superficiel de leur musique suffisait amplement à satisfaire aux exigences du public en fait d'art. Les compositeurs devant le talent desquels nous nous inclinons aujourd'hui étaient dédaignés ; ils n'étaient appréciés selon leur mérite que par un petit nombre de gens d'une culture intellectuelle plus accomplie, et qui ne constitue, même de nos jours, qu'une faible minorité. La réputation de Schumann n'a commencé que depuis une soixantaine d'années, c'est-à-dire comme avant-hier. C'est par Liszt que Chopin fut présenté au public. Les virtuoses régnent en maîtres ; mais la virtuosité avait de bons côtés ; elle enrichit la technique en augmentant les moyens d'expression ; elle contribua aux perfectionnements du piano ; elle ne fut pas sans influence sur les procédés de la composition auxquels elle apporta plus de couleur et de variété.

A ce groupe de compositeurs virtuoses appartenaient Thalberg et Liszt qui les dominèrent de toute leur hauteur, Liszt surtout. M. Rubinstein s'y arrêta plus particulièrement.

Thalberg (1812-1871). — A cette époque-là, toute la musique, suivant le goût du public, se concentrerait dans l'Opéra-Italien dont le retentissement et l'entraînement étaient sans bornes, grâce aux interprètes véritablement admirables de cette époque (Rubini, Lablache, Persiani, Malibran), dont la race n'a pas laissé de descendants et s'est perdue probablement à jamais. Même dans les concerts il était impossible de se produire autrement qu'en offrant au public les motifs de ses opéras favoris, ce qui

donna lieu à la production d'un nombre infini de variations nulles et insignifiantes. Thalberg, tout en suivant ce courant, introduisit dans ses variations plus d'inspiration et de fantaisie que ses prédecesseurs Kalkbrenner, Herz et autres. Il fit des accompagnements plus riches avec des effets d'orchestre sur lesquels le chant domine avec relief ; il réunissait parfois deux motifs, — procédés dont la primeur causa au public un profond étonnement et un véritable enthousiasme. Les Fantaisies de Thalberg produisirent une révolution dans la technique du piano, et y marquèrent une ère nouvelle. M. Rubinstein exécuta trois Fantaisies de Thalberg. — *Moïse*. Elle commence par une longue introduction ; plusieurs fragments de thèmes y sont réunis, et l'accompagnement en arpèges produisit un tel effet et parut tellement nouveau qu'on ne voulut pas admettre que Thalberg en fût l'inventeur, et il fut dit qu'il avait eu recours au harpiste Parisch-Alvars. — *La Somnambule*. Il s'y trouve des passages très vifs en octaves alternées des deux mains et un trille en mouvement descendant, accompagnement plein d'effet. — *Don Juan*. Longue introduction, fruit de l'inspiration de Thalberg, n'ayant rien de commun avec l'opéra de Mozart, et pleine des plus brillantes roulades en gammes. (C'est le cas de bien étudier les gammes, dit M. Rubinstein.) Dans *Don Juan*, comme dans *la Somnambule*, les thèmes du ténor et du baryton sont transposés à une octave au-dessus, ce qui prouve combien alors on faisait peu de cas des exigences de l'art et à quel point on les sacrifiait à la technique et à l'effet. Le public de cette époque ne supposait pas qu'il fût possible d'exécuter à la fois le thème et l'accompagnement de la sérenade de *Don Juan*. Aussi le succès fut-il colossal lorsque Thalberg prouva que c'était exécutable, non seulement par les deux mains, mais par une seule. Parmi les œuvres originales de Thalberg, M. Rubinstein exécuta un *Andante*, fort connu, et observa que, pour ne pas le trouver affreux, il était indispensable d'oublier l'existence de toute autre musique ; il raconta à ce sujet l' anecdote suivante. Les grands pianistes ne s'entendent guère, et se dévorent les uns les autres, d'où l'on comprendra facilement la rivalité qui existait entre Thalberg et Liszt. A un concert donné par ce dernier à Vienne, où résidait alors Thalberg qu'on portait aux nues, Liszt termina par des improvisations sur des thèmes donnés. L'un de ces thèmes était l'*Andante* de Thalberg, qu'il travestit en une sorte de valse, genre Lanner. On peut s'imaginer la fureur de Thalberg, profondément blessé dans son amour-propre d'auteur. M. Rubinstein termina par l'exécution de trois *Études*, la première en arpèges lents, d'une sonorité agréable ; la seconde, sur un trémolo, et la troisième, très connue, composée d'une mélodie en notes répétées : « De nos jours les orgues de Barbarie exécutent encore plus parfaitement le trémolo sur une seule note. »

Liszt (1811-1886) est une personnalité intéressante au plus haut degré et sous tous les rapports, au physique comme au moral. Il avait le masque du Dante, encadré de longs cheveux ; son amabilité était irrésistible, et il jouait du piano « comme jamais personne n'en a joué avant lui, et comme personne n'en jouera après, car c'est véritablement impossible ». Ses doigts étaient absolument désossés ; il réunissait la passion, la chaleur, la force, l'énergie, à la grâce, la poésie et une douceur aérienne. Il fut effroyablement gâté par tout le monde dès ses plus jeunes années, et même par les personnalités les plus remarquables. Il n'avait qu'à se présenter pour que tout autre s'effaçât devant lui, d'où résultèrent chez lui la pose et l'affection ; la pose devant le public au point de vue de l'art, la pose devant Dieu au point de vue de la religion ;

l'affectation dans le lyrisme, allant parfois jusqu'à une sentimentalité recherchée, maladive, presque ridicule : « Je considère Liszt, dit M. Rubinstein, comme une personnalité artistique très considérable, mais je dois vous mettre en garde contre son exagération. Il est possible que cette opinion ne plaise pas à tout le monde, il est possible que je me trompe, mais je préfère exprimer franchement mon opinion sur lui. Et si vous étudiez attentivement son œuvre, vous verrez que j'ai raison, et vous y retrouverez à la fois son incomparable virtuosité et son goût pour les échasses. Il est étrange de remarquer que Liszt n'a poussé nulle part d'aussi profondes racines qu'en Russie, et je considère ce fait comme regrettable. »

M. Rubinstein commença par les *Études* de Liszt. Il en joua trois, d'une inspiration orageuse, violente, passionnée : *Mazepa*, *Vision* et *l'Eroïca*. Dans *Mazepa* l'on reconnaît le galop d'un cheval, mais étrangement rythmé, avec des arrêts et des changements subits au lieu de l'accélération dans le même rythme. Puis il en joua trois plus modernes : l'Etude en ré bémol majeur, *Ricordanza* et *Harmonies du soir*. Celle en ré bémol majeur est la plus charmante des trois. Selon M. Rubinstein, toutes ces Études comptent parmi les œuvres les plus importantes de Liszt à cause de leur technique, de leurs beaux effets pour l'instrument et de la fantaisie de leur inspiration. La *Sonate* est l'œuvre la plus sérieuse de Liszt pour le piano, au moins par le titre ; une Sonate exige des formes convenues, connues, classiques, et rien de pareil ne se trouve dans la *Sonate* de Liszt. On y sent le « souffle nouveau (?) », l'aspiration à des formes « nouvelles », qui consistent à écrire toute une Sonate, toute une Symphonie sur un seul thème ou tout

un opéra sur trois thèmes. Il est vrai que le thème change d'aspect ; il apparaît tantôt grandiose, tantôt gracieux, tantôt sérieux, tantôt badin, tantôt dramatique, tantôt lyrique, tantôt fort, tantôt léger, mais l'unité de l'œuvre et de l'impression en souffre, et la composition se transforme, plus ou moins, en une improvisation intéressante : « Est-ce plus, est-ce moins ? ajouta M. Rubinstein, non sans quelque malice ; je m'en remets à votre jugement. » — *Années de pèlerinage*, œuvre de jeunesse de Liszt, alors qu'il n'y avait pas encore de « religion nouvelle dans l'art ». — *Au lac de Wallenstadt*, pastorale simple et charmante, avec des effets de cloche correspondant bien à la peinture de ce paysage. — *La Pastorale*, *Au bord d'une source* et *Églogue* sont également charmantes. — Une autre pièce : *le Mal du pays*, sorte de mélancolie particulière aux habitants du Tyrol et de la Suisse qui ne peuvent s'acclimater à l'étranger, ne manque pas de caractère non plus. C'est un petit tableau alpestre. Les pièces italiennes se distinguent par leur caractère extatique. M. Rubinstein choisit parmi elles le *Sonnet à Pétrarque*, qui rend seulement, bien entendu, l'idée générale

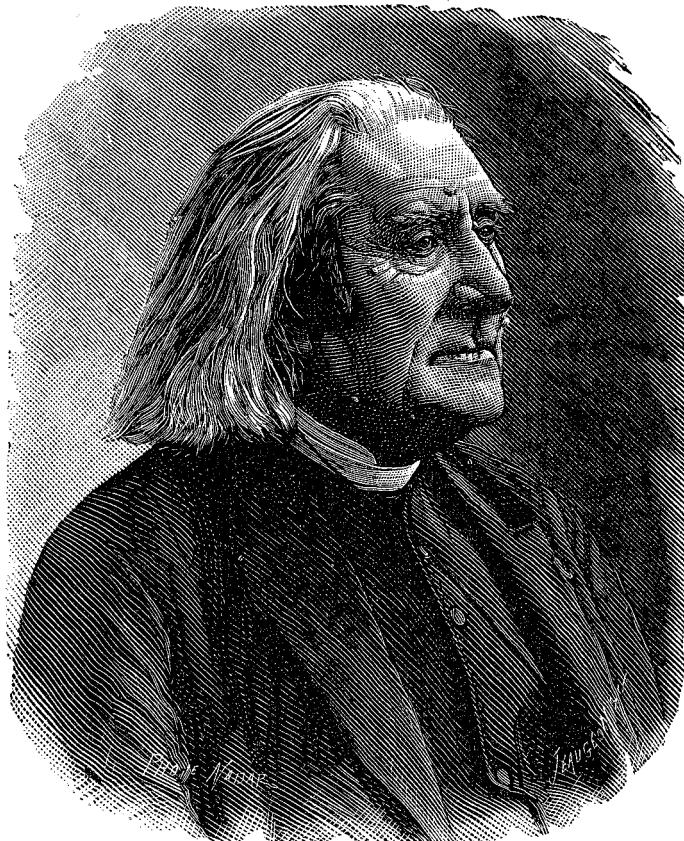
rale du poète ; ce n'est pas de la musique écrite sur le texte d'un sonnet. — *Les Harmonies poétiques et religieuses*, inspirées des vers de Lamartine, et qui prouvent jusqu'à quel point l'imagination d'un homme peut s'exalter, et trois *Consolations*, œuvres plus simples. Dans l'une d'elles, M. Rubinstein signale une mélodie à grands intervalles qu'il qualifie d'inspiration fausse. — *Valse impromptu*, œuvre jolie et gracieuse. — *Galop chromatique*, cheval de bataille de Liszt, morceau de concert favori du public et redemandé invariablement à chacun des concerts de Liszt. Il ne manque pas d'intérêt sous le rapport harmonique. Puis vinrent ensuite des *Fantaisies* sur divers thèmes, non pas originaux et même assez ordinaires, mais faisant beaucoup d'effet et passionnant le public, qui s'enthousiasmait aux concerts et payait des prix fous. L'artiste y trouvait sa gloire et son profit. M. Rubinstein exécuta deux de ces *Fantaisies* : *la Somnambule* et *Don Juan*. Cette dernière est, par rapport aux autres *Fantaisies*, ce qu'est la

Neuvième Symphonie par rapport aux autres Symphonies de Beethoven. M. Rubinstein termina sa dernière séance par quatre transcriptions des *Lieder* de Schubert par Liszt, entre autres : *le Roi des aulnes*. Cette transcription est vraiment géniale ; Liszt a trouvé moyen de rendre la caractéristique des personnages en mettant le chant du père, de l'enfant et du roi des aulnes dans des registres différents du piano, ce qui renforce encore le dramatisme poignant de la musique de Schubert. Et pour ne pas rester sur cette émouvante impression, M. Rubinstein joua encore une *Valse* de Schubert, d'après une transcription de Liszt.

A peine eut-il terminé que la salle éclata en applaudissements frénétiques et interminables, et, immédiatement après, la direction de la Société musicale lui

présenta une adresse de remerciements pour l'accomplissement de son entreprise si considérable et si artistique, et une tablette en argent offerte par les professeurs du Conservatoire, sur laquelle étaient gravés le nombre des œuvres exécutées par lui et les noms des compositeurs. Cette tablette sera placée en évidence dans l'une des salles du Conservatoire. Vint ensuite la réponse de M. Rubinstein, dont nous pouvons résumer le sens comme suit : « J'ai joué du piano toute ma vie et j'en jouerai jusqu'à la fin de mes jours. Que vous m'écoutez ou non, je jouerai tout de même. Sous ce rapport-là, je n'ai pas rendu de grands services. Et, comme je n'ai pas pu jouer tout ce que j'aurais voulu, j'ai d'autant moins mérité votre attention. » Ensuite, se tournant vers la jeunesse du Conservatoire : « Je suis vieux, dit-il, je m'approche du terme ; je préfère les anciens ; mais cela ne veut pas dire que je vous détourne des contemporains. Aimez-les, étudiez-les, prenez-y de l'intérêt ; seulement, n'oubliez pas les vieux maîtres. »

Oui, certes, M. Rubinstein a accompli une entreprise à



L'ABBÉ LISZT.

la fois grande, artistique et sans précédent. En une seule saison, il a présenté à ses auditeurs un tableau complet du développement de la technique et de la musique de piano. Quant à son exécution, toujours assimilée au caractère des morceaux, si parfaite comme technique, si inspirée comme sentiment, je n'essaierai pas d'en parler. Mais j'attirerai particulièrement l'attention sur ses observations si justes, si impartiales, si frappantes et fondées sur une vaste instruction et sur un goût fin et esthétique. Il n'existe nulle part une étude critique plus intéressante, malgré son caractère concis et fragmentaire.

Il est bien à regretter que M. Rubinstein se soit borné aux auteurs défunt, qu'il n'ait pas compris dans son programme les contemporains français, allemands, italiens, scandinaves, russes (Saint-Saëns, Fauré, Godard, Raff, Brahms, Sgambatti, Martucci, Grieg, Swendsen, Balakirew, Tschaïkowsky, Liadow) ; il est regrettable surtout qu'il n'ait pas exprimé sur eux son opinion. Il est bien vrai de dire qu'une appréciation impartiale des contemporains est difficile, mais elle ne devait pas l'être pour M. Rubinstein. Il a toujours été étranger à la politique musicale, ne disant jamais que ce qu'il pense, faisant toujours une distinction entre l'œuvre et la personne, se tenant toujours bien au delà des tiraillements mesquins et misérables de l'amour-propre, du succès et de l'insuccès. Et cependant, son opinion dans les questions actuellement en discussion et son appréciation des compositeurs contemporains eussent été de grande valeur. Mais nous n'avons

pas le droit d'imposer un programme, et celui que M. Rubinstein vient d'accomplir avec tant d'énergie est d'une ampleur sans exemple et l'immortalisera dans le souvenir de ses auditeurs ravis et reconnaissants. Ces séances sont l'événement musical le plus important de cette saison et des saisons musicales précédentes de Pétersbourg. L'abnégation est chose rare. L'égoïsme et le principe de « chacun pour soi » sont propres à la nature humaine et développent la sagesse pratique. Dans le monde des arts, où l'amour-propre s'enflamme si fatallement, l'abnégation est un fait encore plus exceptionnel. Aussi ne saurait-on jamais assez rendre hommage aux artistes qui se sont intéressés aux autres plus qu'à eux-mêmes, et quelquefois même jusqu'à leur propre détriment. Citons Liszt, qui s'est si ardemment dévoué à la propagande des œuvres de Schubert, de Chopin, de Berlioz, de Wagner, et qui a si puissamment contribué à l'érection de la statue de Beethoven, à Bonn ; citons Rimsky-Korsakow, qui a instrumenté successivement : *le Convive de pierre*, de Dargomijsky, *Xhavantschina*, de Moussorgsky, *le Prince Igor*, de Borodine, insufflant ainsi l'existence aux œuvres posthumes de ces grands compositeurs. Citons M. Rubinstein, qui a consacré une si large part de ses forces et de son temps à faire connaître une longue série de compositeurs pour piano de tous les pays et de tous les temps. Des artistes semblables sont l'honneur de leurs contemporains et l'orgueil de la postérité.

C. CUI.

